

IRODALOMTÖRTÉNET

Bényei Péter, Eisemann György, Győri L. János,
Kakuszi B. Péter, Margittai Gábor,
Nyilasy Balázs, Pomogáts Béla, Prágai Tamás,
Szabó Gábor, Szegedy-Maszák Mihály,
S. Varga Pál, Vekerdi József



2000/1.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

2000. LXXXI. évf., 1. sz.

Új folyam XXXI. évf., 1. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBÓ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A *Szemle*-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2000/1. szám

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Az újraértelmezés kényszere (<i>Kemény Zsigmond két röpirata a forradalomról</i>)	3
S. VARGA PÁL	
Erdélyi János irodalomtörténeti koncepciójáról (I.)	15
NYILASY BALÁZS	
Közelítési lehetőségek Arany János költészetéhez	36
GYÓRI L. JÁNOS	
Mártírium, puritanizmus, retorika – <i>Két XVII. századi magyar református prédikációs kötet tanulságai</i> –	51
KAKUSZI B. PÉTER	
Márai Sándor és a <i>Frankfurter Zeitung</i>	72
MARGITTAI GÁBOR	
Válság és kultusz a harmincas évek magyar kultúrtörténeti gondolkodásában (<i>Hagyománytudat és írástudói szerepértelmezések</i>)	98
PRÁGAI TAMÁS	
A távlat filozófiája (<i>Orbán Ottó A távlat című verséről</i>)	130
SZABÓ GÁBOR	
Egy igazi hős: Esterházy mámoros legénye	139

Emlékezés

POMOGÁTS BÉLA	
Csokonai és Juhász Ferenc között – a száz éve született Gulyás Pál költészetéről	152

Szemle

BÉNYEI PÉTER	
Eisemann György: <i>Mikszáth Kálmán</i>	157
VEKERDI JÓZSEF	
<i>Magyar verstani szöveggyűjtemény I.</i>	
<i>Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)</i>	162
EISEMANN GYÖRGY	
Nagy Miklós: <i>Klió és más múzsák</i>	166

Az újraértelmezés kényszere (Kemény Zsigmond két röpirata a forradalomról)

(folytonosság és megszakítottság) Kemény Zsigmond munkái közül a *Forradalom után* váltotta ki a legtöbb bírálatot. Utóéletére rányomta bélyegét az a történetírói hagyomány, mely politikai vonatkozású értekező művek esetében alig tette lehetővé az irodalomtudomány saját szövegértelmező szempontjainak érvényesítését. Az 1850-ben megjelent röpirat értékelése a második világháború utáni évtizedekben süllyedt a legmélyebbre, amikor úgyszólván menthetetlennek számított. Arra hivatkoztak, hogy igazságtalanul minősítette az 1848–49-ben Magyarországon végbement eseményeket, holott az elutasításnak valójában az volt a legfőbb oka, hogy a röpirat a kommunizmussal szemben fogalmazott meg ellenvéleményt. Célszerű tehát újraolvasni e szöveget, hiszen mód van annak megfogalmazására, aminek kifejtésére a második világháború utáni évtizedekben nem volt lehetőség. A *Forradalom után* olyan értelmezése, mely a kommunizmust a múlt részeként foghatja föl, nemcsak a kommunizmus alatti magyarázattól, de attól is különbözhet, amelyet a kommunizmus tényleges tapasztalata nélkül, az attól való félelem jegyében alakítottak ki.

Mint Kemény számos más értekező művénél, ezúttal is jelentékeny szerepet játszik a történetmondás: a gondolatmenet a múlt felől közelít a jelenhez. A nézőpont fokozatos változását az is kiemeli, hogy míg a röpirat végére az egyes szám első személy nyomja rá a bélyegét, a bevezetés kifejezetten távolságot tart az eseményekkel szemben. A szerző harmadik személyként utal önmagára, midőn Magyarország helyzetére vonatkozó véleményét így összszegzi: „A múlt forradalom alatt is ő kettőt nem tudott elhinni, ti. hogy a győzelem esetében mint független ország fennállhasson, s hogy megengedhesse Európa e győzelmet.”

A háttér a világtörténelem; a magyar közösség sorsa mindvégig nemzetközi összefüggés részeként szerepel. A figyelem e közösség önazonosságára irányul. A kiindulópont a nemzetjellem romantikus eszméje, melyet a röpirat azáltal tesz erősen kérdésessé, hogy még az egyén személyiségének folytonosságát is kétségbe vonja. „Az athenaei Timon, a világbarát és a legnyájassabb háziúr, egy perc alatt vált különccé s embergyűlölővé.” Tóth Gyula a *Forradalom után* 1982-ben megjelent kiadásának jegyzetében Lukianosz egyik

párbeszédét említi lehetséges forrásként. Azt nem lehet okvetlenül föltételezni, hogy Kemény tudott a *The Life of Timon of Athens* című színműről – igaz, ez a mai irodalmárok által többszerzősnek vagy befejezetlennek tartott alkotás Shakespeare műveinek 1623-ban megjelent fólíókiadása alapján bekerült a nyugat-európai és a magyar vonatkozásban meghatározó jelentőségű német köztudatba –, de az már legalábbis valószínű, hogy ismerte Plutarkhosz Antonius-életrajzát, melyben szintén szó esik Timon személyiségének hirtelen megváltozásáról. Persze, nincs kizárva, hogy Kemény ugyanúgy Montaigne *De l'inconstance de nos actions* című esszéjének ösztönzésére is jutott arra a gondolatra, hogy a személyiségből hiányzik a következetesség, mint drámájának megírásakor Shakespeare. A magyar szerző mintegy azt sejteti, hogy lehet ugyan a nemzetet az emberi jellemhez hasonlítani, ám e párhuzam korántsem vezethet ahhoz a gondolathoz, hogy a nemzetnek adottnak tekinthető belső összetartozása van. Ellenkezőleg: éppen arra enged következtetni, hogy alakulása tele van váratlan mozzanatokkal, amelyek megszakítottságot eredményeznek. Az embergyűlölővé lett emberbarát példája azt hivatott sugallni, hogy a folytonosság megszakadása elsősorban a másokkal, idegenekkel szemben tanúsított magatartásban észlelhető. A magyarság sorsának kulcsa: a viszony „a hazában lakó többi népfajokkal”.

(központosítás és megyerendszer) Kemény Zsigmond műveinek állandó jellemvonása, hogy az egyértelműségeket kétséges színben tüntetik föl. Alig néhány lappal azután, hogy az athéni Timon példájából kiinduló gondolatmenet a megszakítottság hangsúlyozásával bizonytalanná tette a nemzetjellem eszményének tarthatóságát, hivatkozás történik a magyarságnak Petőfi által népszerűsített felfogására. A szabadság az Alföld széles látókörével kerül összefüggésbe, s megfogalmazódik egy olyan állítás, mely Petőfi *A kis-kunokhoz* intézett kiáltványának fő tételére emlékeztet: „A Duna és Tisza tere Magyarország szíve és a magyar faj fészke. Ami ott sikertelen, az a más részeken erőre kapni s a hazára nagy befolyást gyakorolni nem fog.”

Keményt köztudottan alig érintette meg a népiesség vonzóereje. A vidékre elsősorban azért hivatkozott, mert a központosítást a magyar hagyományokkal ellentétesnek vélte. Ezért sem gondolta, hogy Franciaország követendő példának számíthat. „Párizs a megyéket nemcsak szellemi felsőségénél, de az érzeteknél fogva is mozgatja, miket a központról a vidékekre a Piraenektől a Rajnáig mindenfelé kiterjesztett.” Kemény a francia hagyománnyal szemben olyan örökség érvényét hangsúlyozta, mely némileg az ugyancsak kálvinista neveltetésű Emerson hirdette önmagára utaltság (self-reliance) eszményével rokonítható: „A táblabíró önmagára volt hagyatva. Ritkán nyert utasítást Bécsből vagy Pestről. A felülről jött figyelmeztetésekre nem is szeretett hallgatni.”

A tényleges vagy vélt központban nem ismerhetik a helyi viszonyokat. *A Forradalom után* a centralistákkal ellentétben olyan hagyományt láttat a megerendszerben, mely „megmentette Magyarországot az abszolutizmustól”. Mielőtt azonban egyértelmű igazságot tulajdonítanánk e megállapításnak, azonnal nyilvánvalóvá válik, hogy az idézett kijelentés az éremnek csupán az egyik oldalára vonatkozhat. A röpirat *A falu jegyzője* igazát is elfogadja: „A megerendszer eltúrte, hogy politikai kérdések fölött megvesztegetett nyers erők határozzanak.”

A hagyomány kettős lényegű. Egyfelől a kultúra nélkülözhetetlen előfeltétele, másrészt rossz, elavult megszokások tárháza. Az érvelés nem fogadja el a Kossuthnak tulajdonított véleményt, mely szerint a megyék a kantonokhoz hasonlíthatók, de azt is sérelmezi, hogy „a központosítók bizonyos csalhatatlansági hitet tápláltak eszméik iránt”.

(kommunizmus) A bíráló a vakbuzgók ellen irányul: „a rajongóknak – kiknek száma óránként nő – doktrínáikban van hazájok, honszerelmők pártbuzgóságból áll.” A röpiratnak egyik alapelve, hogy minden általánosítással szemben bizalmatlannak kell lenni. Tagadhatatlan, hogy e föltevésben sejthető némi pozitivistá felhang. Ha a Világos utáni időszakban mint forradalom utáni helyzetben a pozitívizmus térhódításáról lehet beszélni, úgy Kemény röpirata e vonatkozásban akár kezdeményező erejűnek is mondható.

A vakbuzgóság bírálata során vetődik föl a többség zsarnokságának Tocqueville által megfogalmazott jóslata. A gondolatmenetnek ebben a szakaszában kerülnek szóba azok, akik „szocializmusról, majd kommunizmusról beszéltek”. A figyelem középpontjában „a tulajdonos eszméjének jogossága vagy jogtalansága” áll, a sarkalatos kérdésnek megfogalmazása pedig így hangzik: „A birtokos tulajdonosa-e birtokának, vagy az állományé minden tulajdon, és az addigi birtokos haszonbérllőnek, sőt többnyire bűnös haszonbérllőnek tekinthető?”

Lehet-e arra gondolni, hogy az idézett szavak csakis a magyar nemesség és jobbágyság érdekegyesítésére céloznak? Nem, mert a fölített kérdés sokkal általánosabb. Előrelátásról tanúskodik, hiszen nem az 1850-ben fönnállt, hanem a később valószínűleg kialakuló magyar viszonyokat tekinti irányadónak. Nemcsak, sőt nem is elsősorban hűbéri, de tőkés társadalomról fogalmaz meg ítéletet. Azt a kérdést állítja a figyelem középpontjába, „hogy a földbirtokosok, a legnagyobb haszonbérllők, a háztulajdonosok, a tőkepénzesek, a gyárnokok, az iparosok, a mesteremberek és vállalkozók pártja legyőzessék-e, s ha legyőzetnék, a győzedelmes gyármunkások, mesterlegények, napszámosok, szatócsok és határozott jövedelem nélküliek pártja mi módon vezesse a kormányzatot?”

A Forradalom után csak másodsorban szól magyar eseményekről. Elsősorban az európai forradalmaknak arra a várható következményére irányítja

a figyelmet, hogy „két lehetséges osztályra fog szakadni a nép, ti. azokra, kik nem proletáriusok és azokra, kik proletáriusok”. A gondolatmenet kettős irányú. Annak hangoztatásában, hogy „európai fogalmak szerint a mi 1848-i radikalizmusunk nagyon mérsékelt volt”, benne rejlik az állítás, hogy másutt a forradalom egészen a kommunizmus lehetőségéig vezetett. A *Hitel*hez hasonlóan Kemény röpirata is a Bentham hirdette haszonelvűségre hivatkozik, vagyis a tulajdonjogot teszi meg a társadalom alappillérvé. A kommunizmusról nem ítélt indulatos elfogultsággal, sőt, egyenesen a kereszténységből vezeti le annak eszméit; véleménye szerint „Cabet [...] *Ikáriájának* Palesztínából s a betlehemi jászol deszkáiból készíti alapjait”. A röpirat csupán annyit állít, hogy a polgárság uralma – melynek bekövetkeztét az eszmeifuttatás hallgatólagosan szükségszerűnek, sőt egyenesen magától értetődőnek láttatja – nem okvetlenül zárja ki a királyságot. Belgium példáját véli követendőnek, vagyis az alkotmányos monarchia s a tőkés berendezkedés kiegyezését sugallja.

(*Kossuth és a márciusi fiatalok*) Kossuth bírálatában – melynek mérlegelésekor nem árt szóvá tenni, hogy a szakirodalom gyakran eltúlozta a támadást, s hallgatott a méltatásról, így például a szónok képességeinek magasztalásáról – döntő szerepet játszik a föltevés, hogy ő inkább mozgott otthonosan a magyarországi, mintsem a nemzetközi eszmeáramlatok körében. Ez az értékelés csakis akkor minősíthető helyesen, ha világosan látjuk, hogy a szembeállítás egyik oldalaként kell felfogni. A másik oldalon a márciusi fiatalok tevékenységének magyarázata áll. Róluk azt állítja a röpirat, hogy olykor „francia könyvekből kisedett és a teke- vagy kávéasztalokról elszónokolt tervekkel” foglalkoztak. A hivatkozás Cabet művére azt sugalmazza, hogy a kommunisztikus elvek magyarországi alkalmazhatósága is a megfontolás tárgya.

A márciusi fiatalok köréről – lapjukra hivatkozva – azt állapítja meg Kemény röpirata, hogy „kevés idő alatt sokat olvasott a forradalomról, és sok francia forradalmi jelenetet akart mielőbb utáncsinálni”. Míg tehát Kossuth ellenében az a vád, hogy ő kevésbé számolt a nemzetközi erőviszonyokkal, a nagyhatalmak érdekeivel, s ezért nem gondolt a magyar forradalom esetleges elszigetelődésére, addig a márciusi ifjak idegen minta követése miatt marasztaltatnak el. Ebből arra lehet következtetni, hogy a röpirat nem tartja kizárólagos érvényűnek, de nem is tagadja a szerves fejlődés eszméjét, vagyis korlátozó érvénnyel elismeri szerves és utánzó kultúra kettősségének Kölcsey által a *Nemzeti hagyományokban* körvonalazott gondolatát. Azért szükséges megszorítással élni, mert a francia példa követését a *Forradalom után* nem általános érvénnyel, csakis a Kárpát-medence soknemzetiségű jellege miatt véli kivihetetlennek.

(szabadelvűség és nemzetiség) Közép-Európa egysége a röpirat szerint hagyományon s előítéleten múlik. Mivel e két fogalom nagyon is kétértelmű minősítést kap, meglehetősen ingatagságot sugall az állítás, mely szerint a Habsburgok birodalmát hagyomány és előítélet tartja össze, ezeknek hiánya pedig a Bécs köré szerveződött államalakulatnak a széthullását eredményezheti. E jóslatnak az a föltevés ad súlyt, hogy a Habsburg-birodalom megszűnése a nemzetiségek önállósodása miatt a történelmi Magyarország végét idézheti elő. „Mert a történelmi emlék erős cement, és sokáig összetartja az egybe nem illő részeket is, míg lehet, az óvatosság indokainál, s ha ez a támasz már lehullott, a szív előítéleteinél fogva.”

Nemcsak az a gondolat nem szerepel a *Forradalom után* okfejtésében, hogy az osztrák birodalom vagy akár a Kárpát-medence szerves egységet alkotna, de az utóbb 1867-ben megvalósult kettős monarchia esélyei is gyengéknek látszanak, mert „aligha lehet kétségbe hozni, hogy a birodalmi viszonyokkal összeférhetőbbnek látszik a föderalizmus, mint a dualizmus”. Az 1850-ben készült röpiratot éppen ezért nem ajánlatos egyértelműen a kiegyezés előrevetítéseként jellemezni.

Mivel a nemzetek önrendelkezési törekvése általában a többnyelvű államok széteséséhez vezethet, a magyarság szempontjából is különbséget kell tenni a környező népek között, aszerint, törekednek-e önálló állam létrehozására avagy nem. „Az osztrák monarchiában is jelenleg a zsidón, örményen, cigányon és a Bánátba telepített franciákon kívül a többi népfaj kikerekíteni akarja magát.” Aligha véletlen, hogy a zsidó közösség nyitja a sort, hiszen a forradalom alatt a népképviselői országgyűlés utolsó törvényének előkészítésében Kemény jelentős szerepet vállalt. „Egészséges, demokratikus demagógiától mentes türelem, megértés és nagyvonalúság jellemezte Kemény Zsigmond magatartását.” Miskolczy Ambrusnak e minősítéséhez (*A zsidóemancipáció Magyarországon 1849-ben: Az 1849-es magyar zsidóemancipációs törvény és ismeretlen iratai*, Bp., Múlt és Jövő, 1999, 72.) legföljebb annyit lehet hozzátenni, hogy Kemény felfogásától elválaszthatatlan a föltevés, hogy beolvadásra csakis az említett közösségeknél lehet számítani, már csak azért is, mert a többi nemzetiség külső támogatásra is számíthat. Magyarok viszont csakis a Kárpátokon belül élnek nagyobb számban, tehát a Habsburg-birodalom megszűnése esetén az következhet be, hogy a Kárpátokon túli államokhoz csatlakoznak a történelmi Magyar Királyság területének egyes részei.

A fejtegetésben ismételten szerepel a „magyar ajkúak” megjelölés. A társadalmi rétegződést keresztezi a nemzetiségi. Sarkalatos állítás, hogy „a földműves is magát mint magyart az egyenlők közt az elsőnek hitte, és már nemzetiségénél fogva arisztokratikus téren állott”. A röpirat ellentmondást tételez föl nemzetiség és szabadelvűség között: az előbbi lényegében meglevő értékek őrzésével kapcsolja össze: „A nemzetiség inkább konzervatív, mint szabadelvű irány volt.” Megelőlegezve Eötvös József legjelentősebb értekező

munkájának egyik alapvető föltevését, a *Forradalom után* szabadelvűség és nemzetiség feszültségének jegyében taglalja az 1825 és 1848 közötti időszak magyar eseményeit: „E két poláris erő egymást kölcsönösen leküzdő hatásából eredt, hogy a pártok néha igazságtalanok voltak a szabadság eszméje iránt a nemzetiség miatt, máskor a szabadság ígéreteiért elhanyagolták a hasznát, a nyereséget, mely a nemzetiség ügyének gyümölcsözőnek vala.” Kossuth elmarasztalásának oka az, hogy e feszültséget ő jóhiszeműen elhallgatta, pontosabban nem látta elég világosan: „A szabadság, mondá ő, akkor olvasztó erővel bír, hogy aki a szabadságot ígéri, a többi népfajok a szabadságért nemzetiségeket fogják odaadni.”

(*forradalom és nemzetiség*) Az 1848-ban kitört magyar forradalom értelmezését a röpirat két történeti áttekintéssel készíti elő. Az egyik a megelőző magyar eseményeket rendszerezi, azzal a hallgatóságos előfeltevéssel, hogy ezekből nem következett szükségszerűen március 15-e. Különös hangsúllyal szerepel a vukovár–fiumei, illetve pest–fiumei vasútvonal terve. Ez nemcsak, sőt nem is elsősorban Kossuth és Széchenyi álláspontjának szembeállítására, mint inkább arra szolgál, hogy kellőképp világossá váljék magyarság és más nemzetiségek viszonyának súlyossága.

Ezután kerül sor az 1848 februárjában Párizsban kitört forradalom rövid jellemzésére. A nemzetközi távlat földelését az indokolja, hogy az olvasó megértse: az európai forradalmak nagyon nehéz helyzetbe hozták a magyar nemességet, hiszen saját kiváltságainak, (elő)jogainak fokozatos megszüntetése helyett azoknak hirtelen föladására kényszerítették: „A nemesség töménytelen és aránytalanul vesztett, de oly illedelemmel, oly tiszteletre méltó férfiassággal tűrte a háztartásán és családkilátásain ejtett sebeket, oly kész volt a hazának minden áldozattal szolgálni, hogy az embert e derült rezignáció, a rendkívüli viszonyoknak e józan felfogása önkéntelenül a magyar név iránti büszkeséggel tölté el.”

Az 1850-ben készült röpirat egyik lényeges pontja arra vonatkozik, miként változtatta meg a nem magyar ajkú lakosság helyzetét a hűbéri terhek megszüntetése. Általánosítás helyett különbség tétel a különböző nemzetiségek között. Elsősorban a románságra terelődik a figyelem, másodsorban azokra, akiket a röpirat rácoknak nevez. Mivel utóbb külön szerepelnek a horvátok, a rác megjelölés csakis a szerbekre utalhat.

A *Forradalom után* „egy óriás krízis után és egy beláthatatlan jövődő küszöbén” keletkezett. Szerzőjét lényegében egy indíték mozgatta, melyet így határozott meg: „nincs szándékom szépíteni a nemzetiségek közti feszültséget.” Nem tagadta, hogy a forradalom alatt történtek emléke súlyos teherként nehezedik a magyarokra, de végkövetkeztetése megfogalmazásakor az a fölismerés vezette, hogy a magyarságnak meg kell békülnie szomszédaival: „mégis azon népek iránt, kikkel folytatott harcai majdnem az irtóháború

alakját vették föl, nem lehet még minden visszaemlékezései nélkül a kedvetlen múltnak; de nagyon tévednénk, ha nála rögzött ellenszenvet és fajgyűlöletet vélnénk találhatni, mely valaha új kitörések anyagjául szolgálhatna.”

Aligha lehet tagadni, hogy az idézett szavak intést is magukban rejtene. Bécsnek szóló figyelmeztetés is található az eszmeifuttatás végén, mely Kossuth nem csökkenő népszerűségének megállapítása után párhuzamot von Kossuth és II. Rákóczi Ferenc alakja és sorsa között:

„Rákóczi a szatmári béke után huszonnégy évvel halt meg.

Ezen idő alatt a magyar nemzet sebeinek orvoslására igen kevés történt. Annyi legalább nem, mint amennyit a körülmények engedtek, az érdekek fel fogása igényelt, és az uralkodóház európai viszonyai javasoltak volna.”

(nyitottság és végkövetkeztetés) A *Forradalom után* értékrendje egy vonatkozásban Kemény Zsigmond regényeinek világával rokonítható. Az „Eredmények” alcímet viselő, tanulságokat összegző függelék minden résztvevőt hibáztat a tragédiáért. „Hibáztak ellenfeleink és hibáztunk mi.” A forradalom szereplői közül senkinek nem lehet maradéktalanul igazat adni. „Többé-kevésbé bűnösök, többé-kevésbé ártatlanok... egyikök sem szerencsés.”

Ha valamiben, a népindulat elszabadulásában lehet keresni a magyar forradalom elítélhető sajátosságát. Lamberg gróf meggyilkolása egyértelmű hibának minősül, de e mozzanat inkább kivételként szerepel, s a jellemzés a magyar forradalmat nemcsak a franciához, de az angolhoz képest is kevésbé erőszakosnak tünteti föl: „kisebbség lévén szenvedélyeink, talán kevesebbek valánk bűneink is.”

A röpirat-nem tagadja, hogy Bécs követett el igen súlyos hibát – ilyennek láttatja például Jellacsics kinevezését Magyarország kormányzójává –, de fontosságot tulajdonít annak, hogy a magyar vezetőknek nem volt módjuk tájékozódni, miként is fogadja a hadsereg s a külvilág a Függetlenségi Nyilatkozatot.

A *Forradalom után* utolsó szavai arra vonatkoznak, hogy a szerző e röpiratával „inkább irtani [...], mintsem alkotni” akart. Egyúttal bejelenti, hogy legközelebbi munkáját már építő szándékkal írja. A *Még egy szó a forradalom után* valóban megfelel e célkitűzésnek. A korábbi röpirat végkicsengése mintegy fölteszi a kérdést, amelyre a lényegesen hosszabb fejtegetés hivatott válaszolni.

„Mindig szerettük a hazát; ámbár gyakran rosszul szolgáltuk.” Szándék és eredmény szembeállításából következik a többpártrendszernek olyan indoklása, mely másfél század elteltével sem veszített időszerűségéből:

„Különösen nálunk egyik párt sem kell – kizárólag.

Nem azért fogytunk meg számban, nem azért változtunk meg viszonyokban, hogy még most is a régi ellenszenvek által hasítgassuk magunkat mi, töredékek, még apróbb töredékekre.”

A *Forradalom után* azt a végső következtetést vonja le a történelem megszakításszerű változásából, hogy valamely nemzet fennmaradásának két feltétele van: a múlt szigorú megrostálása, egyes részeinek kiiktatása, illetve a korábbi örökség mély ismerete: „Felednünk és tanulnunk kell, de emlékeznünk is.”

(önértelmezés) Mi a viszony Kemény Zsigmond 1850-ben kelt röpirata s a *Még egy szó a forradalom után* között? Megítélésem szerint az egy évvel későbbi eszmefuttatást szerzői értelmezésként lehet olvasni, ami természetesen korántsem jelenti, hogy a két fejtegetésben ugyanannak a teremtetett szerzőnek a hangját kell hallani, de a későbbi gondolatmenet mégis különbözik olyan értelmezésektől, amelyek nem Kemény Zsigmondtól származnak. A két szöveg egymáshoz kapcsolódását a címen kívül több részlet is kiemeli, talán még a Shakespeare-műre tett utalás is – a *Még egy szó* Banquo szelleméhez hasonlítja Magyarországot halottait. A *Hamletre* hivatkozást aligha engedte volna meg a cenzúra. A *Macbeth* említése kevésbé számíthatott kihívónak, hiszen valószínűleg csak a vajtfülbűbb, tájékozottabb olvasó emlékezhett a IV. felvonás első jelenetére, melyben Banquo szelleme arra figyelmezteti a címszereplőt: noha őt meggyilkolta Macbeth, az ő leszármazottai lesznek az ország urai.

1848 minősítését egyértelműen a tisztelet határozza meg. „E században Európa legnagyobb forradalma a magyar volt.” Nemcsak ez a kijelentés bizonyítja ezt, de az utolsó, azaz V. rész is, mely olyan tragikus megszakítottságként jellemzi Világost, mely csakis Mohácshoz fogható. A Béccsel szemben éreztetett dac sem hiányzik a hangnemből:

„Mi ti. alkotmánnyal bírnak.

Ausztria nem. [...]

A magyar [...] soha nem tudta összevegyíteni a királlyal a kormányt. [...] minden koronázást szerződésekkel és kölcsönös kötelezésekkel hozott kapcsolatba.”

A kiinduló állítás szerint a forradalom még leveretése esetén is merőben új helyzetet idéz elő, a korábbi állapotot már nem lehet visszaállítani. Az erőszakos elfojtást, „a kényuraság minden körjelenségeit” hosszú távon sikertelennek tünteti föl: „az eszmék, melyek leveretnek, többnyire megbosszulják magukat azokon, kik rajtok nem az eszmék által diadalmaskodtak.” A forradalom bekövetkeztét azzal is indokolja, hogy azok, akik értékőrzést hirdettek, valójában a meglevő értékek rombolói voltak: „Metternich herceg, midőn kérte Széchenyit, hogy ne illesse könnyelmű kézzel a magyar alkotmány épületét, mert ha egy követ kiveszen belőle, az egész összeomlik, ugyanakkor ő már igen sokat elhordott a szükséges boltívekből, sőt ékkövekből is. Destruktívabb többé alig lehetett valaki irányunkban, mint éppen az európai konzervatív párt vezére valaha egészen 1825-ig.”

Széchenyi s Kossuth szembeállítását ugyan reform s forradalom ellentéte magyarázza, de mindkettejük felfogása önértékűnek, a válaszút pedig bonyolultnak mutatkozik, mert aki „korán lép a gyökeres változtatások élére és aki későn, már terveit semmivé tette, és terveivel együtt igen gyakran magát a hazát is”. A röpirat igazat ad Széchenyinek, ki az 1825 előtti Magyarországot beteg testhez hasonlította. Abból a föltevésből, hogy a „társadalom organikus élet”, nem következik, hogy a forradalom szerves jelenség volna, csupán az, hogy Montesquieu helyesen látta: nincs olyan államalakulat, mely a világ minden táján egyaránt mérvadó lehetne.

Hogyan is értelmezi Kemény Montesquieu-t? Semmiképpen nem úgy, mint a savoyard Joseph de Maistre, ki 1797-ben kiadott munkájában a következőképpen érvelt: „Az 1795-ben bevezetett alkotmány, elődeihez hasonlóan, az ember számára készült. Márpedig a világ nem ismeri az embert. Láttam életem során franciákat, olaszokat, oroszokat, s – hála Montesquieu-nak – tudom, hogy perzsa is létezik (*qu'on peut être Persan*), de kijelentem, hogy az emberrel soha életemben nem találkoztam [...]. A minden nemzet számára készült alkotmány voltaképp egyetlen nemzet számára sem készült, nem több merő elvonatkoztatásnál” (*Considérations sur la France*, Genève, Slatkine, 1980, 123–124.).

Kemény röpiratától távol áll a viszonylagosság egyoldalú hangsúlyozása. A Még egy szó gondolatmenete árnyaltabb. Nemcsak az embert, a nemzetet is elvonatkoztatásként szerepelteti, s a kettő között folytonosságot tételez föl. A kultúrák különféleségéből nem következtet arra, hogy ugyanazt a fejlettségi fokot képviselik. A változást föltartóztathatatatlannak mutatja, a zsarnokságot s a rabszolgaságot egyértelműen elítéli s a polgárosodást a hűbériséghez képest magasabb rendűnek véli. Érvelése szerint „az európai eszmék kényszerítő erejét” nem lehet kétségbe vonni, mint ahogy azt sem, hogy a célok szükségképpen elavulnak – „Ami ma tündér ábránd, talán egy század múlva mindennapiság, hideg próza lehet.” Igaz, a haladás az eszményeken kívül „az anyag természeté”-n is múlik. Tiziano nem fordítható át Canovába s megfordítva. A nemzet, a társadalom s a politikai rendszer műalkotáshoz hasonlítható, amennyiben létező anyagot alkotó tevékenységgel lényegít át. A röpirat nem állítja, hogy *A törvények szelleméről* írott munka egyoldalúan a viszonylagosság mellett szállna síkra, csupán annyit, hogy Montesquieu szerint a különféle politikai hagyományok ugyanúgy különböző lehetőségek megvalósítására adnak módot, mint a festészet és a szobrászat. Tizianónál a festék, Canovánál a kő mint anyag tűnik el az alkotó tevékenység eredményeképpen, s e két párhuzam annak szemléltetésére szolgál, hogy a gyakorlat, a társadalom alakulása mintegy eltakarja, fölváltja, kiszorítja a helyi adottságokat, illetve megszokásokat. Az egyetemes törvények nem kérdőjeleződnek meg, mindössze annyit szükséges leszögezni, hogy a haladás nehezen egyértelműsíthető, mert sok tényező eredménye, s éppen ezért „sok-

oldalú megvitatást” igényel, „mely a figyelmet a politikai viszonyokról a vagyonviszonyokra, a szabadság érdekeiről a nemzetiség igényeire, a közgazdasátról az állam szerkezetére” is irányítja.

Miközben a *Még egy szó* a korábbi röpirathoz hasonlóan hangsúlyozza a többpártrendszer elengedhetetlen szükségességét, a népképviselő magyarországi gyakorlatát igencsak fogyatékosnak tünteti föl. Arra emlékeztet, hogy a döntő változásokat kezdeményező intézkedéseket „a hivatalnokok párt-rokonszenvei által paralizálták”, és elszomorítónak találja a „parlamentáris huzakodások látványát”: „Nálunk tíz izenet is váltathaték lényegtelen kérdések, sőt írmodori véleménykülönbségek felett is.” A politika irányzatainak legfőbb fogyatékosága azonban már nem magyar sajátosság, hanem a történeti szemlélet s a bölcséleti igény hiányára vezethető vissza. Ez okozza a politikai élet romlandóságát: „Minden párt megszűnt öntudatában történeti lenni, de egyik sem emelkedhetett filozófiává.” A pártok afféle szükszerű rossznak bizonyulnak.

Noha az érvelés egyáltalán nem hanyagolja el a gazdasági tényezőket, a „fölépítmény” felől közelít a politikai változásokhoz, lényegében a nyelvújításból vezeti le az eszmei mozgalmakat: „Ily szoros összefüggésben van a nyelv reformja az irodalom reformjával, az irodalom reformja a társadaloméval, a társadalom reformja az államéval.” A nyelvnek kiterjesztett, romantikus szemlélete, mely nem következményként, de alapvető változások előidézőjeként hangsúlyozta, hogy a „francia klasszicizmust leverte az új iskola”, elfogadható volt a szellemtörténet, de nem a marxizmus számára – hihetőleg ezzel is magyarázható Kemény felfogásának marxista elutasítása. A nemzetjellem fogalma is a nyelv jegyében szorul háttérbe: a magyar, szlovák s horvát nacionalizmus esetében egyaránt a nyelvújítás szerepel ösztönzőként.

Mint minden értelmezés, a *Még egy szó* is úgy csoportosítja át a magyarázott szöveg egyes részeit, hogy közülük némelyiket alapos elemzésben részesíti, míg másokat csak futólag említ. A szocializmus itt is szóba kerül – a IV. s egyben leghosszabb rész elején található egy elutasító minősítés Proudhon nézeteiről –, de a hangsúly ezúttal a világpolitikára helyeződik. A múlt kevesebb, a jövő nagyobb súllyal esik latba. Afrika vélhető szerepe, a Távol-Kelet várható polgárosodása és Észak-Amerika egyre növekvő hatalma is szóba kerül. A nemzetiségi kérdés elemzése is a nagyhatalmak világuralmi törekvéseire vonatkozó fejtegetésnek rendelődik alá. Mélyen történeti szemléletre vall az alapgondolat, hogy a megfogalmazottak csakis időlegesen válhatnak érvényessé: a jövő majd igazolhatja őket, de végül is mindegyik föltevés elveszítheti érdekességét. A jóslat, mely szerint Oroszország „Közép-Európa sorsát is különválaszthatja Nyugat-Európától”, két-három évtizeddel ezelőtt időszerűbbnek tűnhetett föl, mint jelenleg, a Balkánra vonatkozó észrevételek viszont éppen most érdemelnek különös figyelmet. Nemcsak azért, mert események bekövetkeztét vetítik előre, de például azért is, mert a keleti

kereszténység nem csökkenő erejét a nyugati világ s a magyarság szempontjából is döntő tényezőként méltatják: „Náluk a hit oly meleg, mint e kereszténység első századaiban, s ennél fogva a társadalom fejlődéseinek vezetője, nálunk a filozófia a kedélyekben megtámadta a hitet, és az államtól különválasztván, hatását a társadalom és polgáriasodás alakításaira is megcsonkította.”

A *Még egy szó* végkövetkeztetése magyarság és más nemzetiségek viszonyára vonatkozik. Három részből áll. Az első a múltat minősíti, kizárván annak visszasóvárgását: „hazánk régen sem lehetett inkább magyar nyelvű, mint most.” A második a nemzeti önállósodásról állítja, hogy a történelemnek viszonylag kései szakaszán – Közép-Európában a nyelvújítás korában – jelent meg, végül a harmadik a „fajgyűlölet” ellen szól.

A röpirat végkicsengése szerint a forradalom alatt „támadtak nemzetiségi igények, melyek megoldást követelnek, s abban hasonlítanak a Szibilla könyveihez, miszerint minél később fordítatik rájuk figyelem, annál súlyosabb a díj”. Ezután a megjegyzés után négy lehetőség körvonalazódik. A *Még egy szó* nem hallgatja el „a népiségeknek az etnográfiai határok szerinti terjeszkedési és összeolvadási vágyát, melyeknek legalább a szláv és román fajoknál, bizonyos pontokon túl, már a birodalomtöli elszakadásra törekvést kell okvetlenül előidézni”. A többi három lehetőséget röviden így lehet jelezni: föderalizmus, dualizmus és a magyar politikai nemzet fönntartása magyarosítás nélkül.

A jelen távlatából ítélve óhatatlanul is az elkeseredett védekezés hangneme érezhető a legutóbbi lehetőség mellett fölhozott érvekben. Az persze igaz, hogy sokáig Nyugat-Európában sem jött létre nyelvileg egységes állam. Bármennyire erőszakosan terjesztette is a francia udvar a hivatalos nyelvet, a forradalmi Konvent vitáinak tanúsága szerint az ország lakosságának még a fele sem vallotta anyanyelvének a franciát a XVIII. század utolsó évtizedében, Wales déli részén pedig az 1840-es években testi fenytéssel szoktaták le a kisiskolásokat saját nyelvük használatáról. Sőt, bizonyos nyelvi megosztottság némely területeken – így a brit szigeteken vagy Spanyolországban – a mai napig fönáll. Az is köztudott, hogy 1848–49-ben a nem magyar ajkúak egy része a forradalom mellé állt. Emlékeztetvén arra, hogy „minden nemzetből, mely földünket lakja, egyaránt támadtak férfiak, kik a seregek élén és a kormánytanácsban dicsőséget árasztottak a magyar hazára”, a röpirat azon „közszellem”-re hivatkozik, mely a pángermán, pánszláv s dákoromán eszmével szemben „a különböző nyelvű, de egy érdekű és egy politikai jövővel bíró népiségeket” egymáshoz kapcsolja. Lehet ezt vágyálmoknak tekinteni, de aligha lehet egyértelműen szembeállítani Kossuth vágyálmával. Olyan közösségre vonatkozik, melyet nem leszármazás, de szerződés tart össze. A múltra visszaalás helyett a jövő felé fordulás válik meghatározóvá. Tiszteletet érdemel az „átmagyarosítás” és „fajtürelmetlenség” szabadelvű

(liberális) bírálata s az is, hogy Jan Kollár Kazinczy Ferenc egyenrangú társaként említődik. Az Európai Közösségbe igyekvő ország számára aligha időszerűtlen a magyarságnak olyan jellemzése, mely szerint „a közvetítő nemzetnek a *múltban* többnyire pillanati érdekei ellen volt a nagy fordulatpontok alatt *nyugodhoz* ragaszkodni s mégis örökké azt tevé, mi kezesség, hogy *jövendőben* is tenni fogja”.

Erdélyi János irodalomtörténeti koncepciójáról (I.)

1. Az indulás: a historizmus jegyében

1.1 Wienbarg: a művészet mint életmegnyilvánulás

Általánosan elfogadott tételnek számít, hogy Erdélyi János korai népköltészeti tanulmányai nagyrészt herderi indíttatásúak, míg későbbi írásaiban (már a negyvenes évek közepétől) szemlélete egyre inkább Hegel álláspontjához közeledett, s hegeliánus felfogása 1849 után „járta át egészen herderies alapvetését”.¹ E tételből kiindulva az alábbiakban azt igyekszem nyomon követni, hogyan ment végbe, milyen következményekkel járt az orientációváltás Erdélyi irodalomtörténeti koncepciójában. Nem a hatásokat kívánom tehát számba venni – ezért csak a herderi és hegeli vonatkozásokkal fogok foglalkozni ama számos hatástényező közül, amelyeket legteljesebben eddig Korompay H. János elemzett az *Egyéni és eszményi* című írás kapcsán.²

S itt egy módszertani megjegyzést is kell tennem. Bár Erdélyi megállapításainak értelmezési tartományát jelentősen befolyásolja, hogy szövegei többnyire polemikus helyzetben keletkeztek, e kontextusnak az alábbiakban kevés szerep jut. Mivel Erdélyi irodalomtörténeti koncepciójának alakulását kívánom követni, különböző szövegek egymással rokonítható *szemléleti elemeit* igyekszem összefüggésbe hozni egymással – abban a meggyőződésben, hogy Erdélyinek kritikai, irodalomtörténeti ítéletei nemcsak a mindenkori vitapozíciótól elválaszthatatlanok, hanem szívós következetességgel kialakított és képviselt koncepciójától is, s így e koncepció a szövegek konkrét kontextusát is lényegesen befolyásolja.

Ami a kiindulást illeti, ismeretes, hogy Erdélyire nem közvetlenül Herder volt hatással; két olyan szerzőt követett, akiket a *Junges Deutschland*dal kapcsolatban szoktak említeni.³ Wienbarg és Mundt szemléletét viszont nemcsak Herder formálta – alapvető hivatkozásai közt szerepel a nyelvek különbözőségéről értekező Wilhelm von Humboldt,⁴ s a német nemzethez beszédeit intéző Fichte.⁵ S ha nem követték a német patriotizmusnak azt a fordulatát, amely az 1810-es években végbement,⁶ ez csak annyit jelent, hogy irodalomszemléletük a korai historizmuséhoz állt közel.

A historizmus szemlélete Wienbarnál az esztétika történetiségének sajátos felfogásában érvényesül: az embernek mind történeti, mind kulturális

meghatározottságában az élet mással össze nem hasonlítható, másra vissza nem vezethető egyediségeinek bélyegét látta, s élesen elkülönítette az élettől idegen absztrakt elméleti tudományokat az emberiség történetiségéhez kapcsolódó tudás fajtáitól, amelyek közé az esztétikát is sorolta. Ez, úgy mond, „az életen nyugszik, többé vagy kisebbé eleven, mély vagy földszintes, hervadt vagy virágzó, amit a szív, mely valamely időkorban vert, ilyen vagy amolyan. [...] Az esztétikai érzések és ítéletek az egyéniségek különbsége szerint oly különbözők, mint az emberi őstermészetek: egyesülnek ismét bizonyos alapérzéseken, nézeteken és ítéleteken, melyek teszik egy nép, egy történeti korszak különös karakterét.”⁷ Wienbarg a relativizmus veszélyét is a historizmus módján hárította el; elfogadta, hogy a költészetnek megvan a maga egyetemessége – ha eltekintünk attól, úgy mond, ami a népek vallásában, világnézetében, történeti jellegében egyedi, akkor egy olyan húrra találunk, „amely a tiszta emberiség hangján vagy tisztán isteni módon cseng, amelynek hangját minden ember megérti, ha évezredekre vannak is egymástól, s ez a költészet”.⁸ A szív egyetemes erkölcsi és esztétikai törvényei azonban, mondja Herder nyomán, szét vannak szórva az egész világon, s mindeütt más és más alakot öltenek; „az isteni nem elemileg és elvonva mutatkozik [...] a történetben, hanem mint mívelt, s legkülönbözőbb lelkeletekkel dolgozott mi [= valami], jelenik föl. Ez történik a művészettel is.” Azt sem vitatja, hogy egy általános esztétikának fel kell vennie mindazokat az elemeket, „melyek minden [...] esztétikának alapul szolgálnak”, ám „minden egyes művészettan megkívánja, tartozzék a költészet, vagy prózához, füstés vagy szobrászathoz, hogy az a kor és nép különös álláspontjából fogassék föl, és adassék elő”.⁹

Fel lehetne hozni, hogy Hegel is mond ehhez hasonlókat az *Esztétikában*: „[k]eleti, olasz, spanyol, római, görög, német költészet – mindezek szellemében, érzésben, világnézetben, kifejezésben stb. teljességgel különböznek egymástól. Ugyanilyen változatos különbözőség érvényesül a költészet korszakaira vonatkozóan is.”¹⁰ Nem vitás, e párhuzamnak nagy szerepe lehetett abban, hogy Erdélyi a nemzeti irodalom teoretikusaként Hegel követőjévé vált. Ám éppen ez az összefüggés indokolja, hogy Hegel és a historizmus történetfelfogásának különbségére is utaljunk. A historizmus csak konkrét, öntörvényű életmegnyilvánulásainak sokaságában ismerte el az egyetemes emberi szellem létét – vagy inkább megismerhetőségét; Hegel viszont a konkrét életmegnyilvánulások sokfélesége iránti érzékenységet kamatoztatva azt az általános szellemet kívánta kimutatni, ami ezekben a művészeti korszak elmúltával a maga tényleges egyetemességében színre lép. Esztétikájában a történetiség vörös fonálául szolgáló egyetemes szellemi megoldja a jellegben és korban távoli műalkotások közvetítésének hermeneutikai problémáját; egyrészt ugyanis az idegen mű idegensége legyőzhető, amennyiben a konkrét történeti, nemzeti jelleg mögött a mai befogadó is felismerheti benne a szellem

egyetemességének megnyilvánulásait, másrészt kijelenthető, hogy az a mű, amelynek idegenségét a mai befogadás nem tudja legyőzni, nem hordoz ilyen egyetemességet. Hegel azzal magyarázza, hogy „a görög költészetet a legkülönbözőbb nemzetek csodálták és újra meg újra utánozták”, „mivel benne a tisztán emberi a legszebben bontakozott ki mind a tartalom, mind a művészi forma tekintetében”. S bár rögtön ezután méltatja saját korát, amiért ez a tőle térben-időben távoli hindu művészetet is képes elismerni, később a *Rámájánáról* azt állapítja meg, hogy bár „a legelevenebben magában hordozza a hindu népszellemet [...] az egész hindu élet azonban annyira túlnyomóan sajátos jellegű, hogy a tulajdonképpeni és igazán emberi nem képes áttörni e különösség korlátját”.¹¹

Abban Wienbarg sem követi a historizmust, hogy a történész (a befogadó) *minden* korba beleélheti magát; azt azonban Hegeltől eltérő módon magyarázza, hogy miért áll közelebb hozzánk a görög művészet, mint a hindu. Szerinte ennek *csak szubjektív*, ízlésbeli okai vannak (konkrétan Hegellel látszik vitatkozni az a mondata, amely szerint nem állítható, hogy „a személyi jog, tárgyi jog is legyen”¹²). Az indus költészetben is „poézisnak nevezzük a poézist”, úgymond, amennyiben „esztétikai pontból indul s végződik: tudniillik a megtörtént (ami egyszer jelen volt) élet határozott alapérzéséből” – „összük bár azt jelenleg vagy nem”, teszi hozzá.¹³ Tehát az indus költészetet „mint történeti tüneményt értékben elösmerni kényszerülünk”, „[e]llenben a görög művészet és ízlésben a szépségnek nemét látók, mi a mi ízlésünkkel sokkal megegyezőbb, s az nem csoda, mert ízlésünk javát valóban a görögöknek köszönjük”.¹⁴ A Hegelével ellentétes, szubjektív alapú álláspontja szerint „[a]z emberi nem ősnépei egyikének történetei és szellemi nyilatkozásai iránt bármely buzgalom sem foszthat meg bennünket azon szabadságtól, hogy mind az elvet, mind ennek az életnek a művészetre és költészetre befolyását minnézeteink s alap érzésünk szerint ítéljük meg. Az ind költeményekben uralkodó ízlés nekünk nem ízlés [...]”.¹⁵

Ha tehát azt írja később, hogy „[a] költészet a közvetítő valamennyi kor és nép között, a közvetítő minden ember között, minden érzés és törekvés tolmácsa, mégpedig azért, mert közvetlenül a szívből fakad, ama feneketlen mélységből, ahol az erő a szenvedély mellett szunnyad, az ember lényének ama magvából, amely ha elporladna, az egész emberiség porrá omlana”,¹⁶ nem a költészetben megnyilvánuló szellem hegeli egyetemességéről szól: a „szív egyetemessége” nem a művészet – a költészet – történetének átfogó szemléletét jelenti, hanem azt az *elvi lehetőséget*, hogy bárki affinitást találhat a költészet történetének bármely termékéhez, a *maga* egyéni, kor és kultúra szerint meghatározott ízlésének megfelelően.

Amikor korai írásaiban Erdélyi még a görög művészettel kapcsolatos hermeneutikai problémát is alig leküzdhetőnek minősíti, nyilvánvalóvá teszi, hogy a műalkotás befogadását nem a szellemi megnyilvánulások végső

azonossága, hanem az életmegnyilvánulások eredendő különfélesége felől közelíti meg. Álláspontja szerint a hermeneutikai folyamat lényege nem az, hogy a szellem érti meg saját korábbi állapotát egy mű befogadásakor, hanem az, hogy egy mai életnek kellene megélnie egy számára mindenestül elmúlt élet művészi megnyilvánulását. Ezt lehetségesnek tartja ugyan kivételes érzékenységgű nagyságok esetében, az átlagos befogadónak azonban, úgy mond, kevés a beleélés ama foka, amelyet az illető kultúrába való beletanulás tesz lehetővé – a *beleszületés* helyett: „Képesek vagyunk-e mi, sem Winkelmanok, sem Goethék, azon kedéllyel élvezni egy görög művet, mellyel a szabad athéni hajdanta? Görög eszmevilágban és légben kell vala élnünk lelkiileg testileg betanulás helyett, hogy közvetlenül érezzük a klasszikai szellemet, s vele, mint ismerőssel találkozunk.”¹⁷

Erdélyinél ekkor nyoma sincs a művészet érzéki-konkrét oldalának partikularitása és a szellem egyetemessége közti hegeli dialektikának: „Az életnek ezer alakú nyilatkozásai, ugyan annyi formákat teremtenek a művészetben is, mert ez *semmi egyéb*, mint az életnek kivirágzása; azért a művészet mindenkor az élet színét szokta magán viselni.”¹⁸ Ennek megfelelően külön szépérzékelt feltételez az emberben, amely hegeli értelemben nem történeti (Hegel szerint a jelen embere már nem képes közvetlenül behelyezkedni a művészet alkotásainak világába); a szépérzék eszerint ugyanúgy elidegeníthetetlen, önálló és állandó képessége az embernek, mint az értelem.¹⁹

Ennek az autonóm szépérzéknek a nevében utasítja el a művészeti befogadás racionalista-deduktív – klasszicista tendenciájú – elméletét. Ismét Wienbarg tételét követve azt fejti ki, hogy „[m]i az én lelkemhez közvetlenül szól, mi érzéseim és öntudatomban leghűbb visszhangra talál, mivel mintegy ismerőssel találkozom, [...] logikai föltagolás nélkül éldelhető, kielégítő, és ezen közvetlenségben esztétikai érzésemre, mint végbíróra, joggal hivatkozom. [...] [V]an bennünk, ha úgy tetszik művészi lelkiismeret, mely, mivel maga szabály magának, fölállított szabályok tudása nélkül, rögtön ejti ítéleteit, tehát bizonyos praktikai tapintat, s mint ilyen, alapul szolgál leírandó, fogalmakba szedett ítéleteinknek is.”²⁰ Ismeretes, hogy a szépség Hegel szerint is felfoghatatlan az értelem számára;²¹ csak hogy ő az értelemmel, amely mereven szétválasztja az általa vizsgált elemeket, nem valamilyen önálló szépérzékelt állított szembe, hanem a szellemi tudatot, annak szemléletét.²² Látni fogjuk: nagy jelentősége lesz annak, hogy Erdélyi a filozófiát az 1840-es években azzal kapcsolta össze, amit Hegel *értelem*nek nevezett; bár az 1850-es években, az egyezményes filozófiát bírálva, élesen szembefordult ezzel az állásponttal,²³ antropológiájában mindvégig megmarad az érzéki önállósága, s így a művészet létjogosultsága.

A *költészet filozófiájáról* című írásában – Wienbargra célozva (nevét ezúttal nem említve) – e kettősség jegyében állítja szembe a költészetet az absztrakt tudományokkal (sejthetően ideértve a filozófiát is): „Az emberi szellem min-

den nyilatkozásai vagy a gondolkodó, vagy a költő tehetségének köszönik lételöket. Akarám mondani: a léleknek főerői a gondolkozás, és érzés; amaz a puszta isteni ész szikráiban, ez a vért, és idegzetet megható mozgalmakban jó világra; míg amaz, úgy szólván, tiszta szellemi oldalunkat, éggel rokonító származásunkat tanúsítja; ez a lélek, és test, az ész és szív kölcsönös egymásra munkálásával emberiségünkhöz tartozik; az embert illeti, ki áll testből és lélekből. A költészet tehát, az egész embert meghatja; elfoglalja lelkét, szívét; míg a tiszta ész igazságaival foglalkozó, – teszem, – Matematikusnak, egy német író szerint, nincs szüksége vérre, és lelkiesmételre [...].”²⁴

Ez a költészetdefiníció egyrészt megfelelő talaj lesz a szépség hegeli definíciója számára; másrészt viszont a dualisztikus antropológia mindvégig vissza fogja tartani Erdélyit attól, hogy testi és lelki – vagy majd: érzéki és szellemi – szintézisét s ezzel a művészetet meghaladhatónak gondolja. Mint a Vörösmarty-tanulmányban írja, „[a]z emberi tudományok egy fele a szellemre vonatkozik, más fele az anyagra; a philosoph pedig gyötri magát fölfedezni a magellani szorost, mely összeköti a szellem és az anyag világát, és míg ő eképp gyötri magát, addig a költő látható alakban mintegy tapintatod elé s alá vezérli a kettőt *embernek* formája alatt, kiben együtt van a kettő”.²⁵ Azt a szerepet tehát, amelyet Hegel a filozófiának szánt, Erdélyi ekkor a költészetnek tulajdonította, mégpedig azért, mert a filozófiát, mint láttuk, a hegeli *értelem* hatáskörébe sorolta (vö. Hegel: „Az élet és a tudat közötti meghasonlással a modern műveltség és annak értelme számára adva van a követelmény, hogy az ellentmondás feloldódjék. Mivel azonban az értelem nem tud elszakadni az ellentétek merevségétől, a feloldás puszta *kellés* marad a tudat számára, [...] és a *kellés* csak keresi, de nem találja meg a kibékülést. [...] [A] filozófia feladata lesz az ellentétek megszüntetve-felelőzése [...]”.²⁶)

Nos, e lényegi különbségek ellenére valószínű: kedvelt *Táborozásainak* s a hegeli esztétikának rokon alaptétele – a művészet elválaszthatatlan az élettől, ezért megnyilvánulásainak lényegéhez tartozik a korok és kultúrák szerinti különbözőzés – tette lehetővé, hogy az utóbbit alkotó módon befogadja, anélkül, hogy az előbbi el kellett volna vetnie.

1.2. Mundt – a herderi nyelvfilozófia és etnogenezis-elmélet közvetítője

1.2.1. Herder nyelvszemlélete nyomában

Mint az 1838-as *A költészet filozófiájáról* s a közel ugyanekkor írt *Nyelvfilozófiai töredékek* mutatja, Mundt műve Herder nyelvfelfogásához vitte közel Erdélyit. Nemcsak a nyelv eredetéről szóló értekezés ismert tételéről van szó („Herder tanítá: az emberi értelem szükségesen fölteszi az emberi nyelvet, a kettő ugyanazonos, és egykorú, egy eredetű”), hanem arról is, hogy Erdélyi elutasítja a nyelv és fogalom Hegelre jellemző közvetlen azonosítását.²⁷ Ilyen ideális nyelv képzete jelenik meg a Bibliában – „[e]z volna a nyelvek eredetének, mondható azon hegeli közvetlensége, melyben a fogalom, és nyelv

egy” –, de „ezt az előadás [ti. a bibliai előadás] költőiségének tulajdoníthatni”. A *tényleges emberi nyelv*, állítja Hegellel ellentétben, *eleve* fogalom és érzékiség szintézise. A nyelvben tehát a fogalmi gondolkodás egyetemessége és az érzéki élet konkrét egyedisége jut szintézisre: „a fogalom, mihelyt a kimondás által szóvá válik, elveszti ama közvetlenségét és éppen itt fekszik oka annak, miért nem a tiszta értelmiségben kell csak fürkészní a nyelvek származatát, hanem az idegrendszer befolyásában is, vagy a szelleminek, és érzékinek olly harmóniás vegyületében, hol az érzés és érzelem, a test és lélek, a hús és vér teszik az individualitást (egyéniséget); és a gondolatnak, az érzékek kölcsönös segélye általi felfogása, vagy kinyilatkozása úgy változik, s módosul, hogy a népek temperamentje, vére, szenvedélyei grammatikájokba, szótárokba is átmennek.” S itt „Mundt Tivadarra”-ra hivatkozik.²⁸

A tudás két ellentétes típusa, amelyről Wienbarg szól, közös alapot kap tehát a nyelvben: „a nyelvnek is az értelem, és érzék kívánatai után, s nemesbűlésével kell mivelődni; és szükségképp előáll a nyelvnek egy részről *logikai*, más részről *esztétikai* tökélyesülése.”²⁹

Ha kísért is Erdélyinél az instrumentális nyelvszemlélet (ez jut kifejezésre abban a visszatérő metaforájában, hogy a nyelvi alak a gondolat ruhája), nyilvánvalóan egyenrangúnak és elválaszthatatlannak tekintette a gondolkodás absztrakt-egyetemes törvényeit s az eleven, konkrét nyelvi alakot: „Az emberész, mint a logika tanítja, föllelé azon egy utat, mely tiszta fogalmaknak jut birtokába; mert a gondolkodás törvénye egy, s általános kelettől nyugotig [...]. Az észnek útmutatása szerint igen bizton remélhető lenne egy egyetemes nyelv is, [...] ha csak *gondolkodva* beszélnék; de a gondolatnak szóval megjelölése száz meg száz körülményektől függ, a körülmények pedig, a bensűletett különböző tehetségen kívül: égalj, érend, társas viszony, szükség, stb. különfélék, s módosítók, és mindig az emberi kedélyre hallgatnak, mint azon alaptehetségekre, mely a természeti tüneményeknél ilyen vagy olyan amolyan benyomások által izgatattva, ilyen vagy amolyan szóval öltözteti fel a gondolatot [...].”³⁰ A gondolkodás szempontjából tehát lényegesnek, a költészet szempontjából pedig alapvetőnek tartotta a nyelvek különbözőségét, egyediségét; olyan mozzanat ez, amelynek nyomát sem találjuk Hegel esztétikájában. Hegel a nemzeti irodalmak különbözőségét közvetlenül hozta kapcsolatba a szellem konkrét történeti megnyilvánulásaiival – a költészet *nyelvéről* szólva pedig e vonatkozásban említést sem tesz a nyelvek különbözőségéről.³¹

E nyelvelméleti állásponthoz Erdélyi mindvégig hű marad; ez lesz tehát a másik fő oka annak, hogy bár a költészetet és a filozófiát egymásra következő fejlődési fokozatoknak fogja tekinteni, nem fog úgy ítélni, hogy a filozófia uralomra jutása fölöslegessé teszi a költészetet.

1.2.2. A Herder-féle nyelv- és etnogenezis nyomában

Erdélyi hivatkozásai azt mutatják, hogy e felfogást különböző forrásokból tette magáévá; a historista logikájú művelődéstörténeti-irodalomtörténeti koncepció vizsgálatát azonban áttekinthetőbbé teszi, ha Herdert vesszük összehasonlítási alapul.

Herder *Értekezése* szerint az emberiségnek szükségképpen kellett kisebb csoportokra szakadnia. Az ember *mint faj* nincs ugyan szférához kötve, mint az állatok, de a konkrét emberek ugyanúgy csak konkrét, határolt életkörben, egy szoros szálakkal összekötött kisebb csoport tagjaiként életképesek, mint az állatok. E kisközösségek az idők folyamán nemzetekké fejlődnek, az „apák nyelvjárásai” különálló nyelvekké; a csoportok e zárt körben hagyományozódó saját nyelvüknek és saját szokásaiknak köszönhetik erejüket. A fejlődés az emberiség újraegyesüléséhez vezet majd, de nem egy egységes „világállam” s egy egységes „világnyelv” keretében; a határozott egyéniséggé fejlődő nemzeti kultúrák fognak szoros együttműködésre lépni egymással, s eltanulják egymástól, amit a másik jobban tud náluk.³²

Erdélyi már a *Nyelvfilozófiai töredékek*ben e „kiszakadás-elméletet” képviseli. Meghatározni ugyan lehetetlen, írja, „[m]ikor oszlának föl egyes osztályokra az emberek”; annyi azonban igaz, hogy „a nagy feloszlás után” „minden egyes csoportnak sorsa, nyelvének zászlója alatt határozottatott el, s határoztatik ma is; és aminő agyrém egy általános világnyelv fogalma, oly megfoghatatlan egy általános státus, t. i. hol minden népnek akarata egy pontra egyesülhetne. [...] – Mióta erős várfalak (Scheidewand) emelkedének az osztályok közé; s nemzet név alatt mintegy individualitásokra szorítkoztak az egy nyelv beszélői, magára kelle támaszkodni minden egyes osztálynak, vagy az erőt, mely a világnépből külön szakasztá, mívelni, szentek szentje gyanánt őrizni. Mert csak azon erő tarthatá meg későbbi pályáján, mely erős ösztönként sürgette, a nagy tömeggel többé együtt nem járhatván, a régi egység kötelékeinek fölázdozására. [...] Innen könnyen megfogható, hova kell vissza vinni a nemzetélet minden ágának virágzását, miért oly édes, és hatalmas a nemzeti nyelv!”³³

Ez a szemlélet lesz a népköltészeti írások népfogalmának alapja. Mint a *Népköltészet*ről címűben írja, „[m]indjárt az előkori mozgalmak ideje alatt megnyeri a nép a maga zamatát. Véribé veszi a levegőt és a külvilág befolyását; s nyer egy alaphangot, mely az egész tömegen, mint húron végig rezeg, egy alapérzést, melyben az egyesek összetalálkoznak, feltalálják a magok belső emberét vagy amit szívők szeret, miért élnek-halnak, mi aztán eredeti vonása, kinyomata örökre a nép sajátságának.”³⁴ (Ebben az írásban egyenesen szakralizálja az erőt, amely a népet kiszakítja az emberiségből: „Isten hívása után indulnak a népek, ki néha a ködnek oszlopában, néha villám fényében jelenik meg előttük, világos kinyomásával ujjai hatalmának. Hiszem én, hogy nem kis ok és erő az, mely [...] a testületből, hová tán előbbi sorsuk

kapcsolá, ki birja választani [...].”³⁵) Ennek megfelelően jellemzi a magyar nép archaikus állapotok közt élő típusát: „[O]rszágokról alig álmodik, s eszé ágába sem jó, hogy valaki másképp beszélne a világon, mint magyarul; mert minden földismérete addig terjed, meddig faluja tornyát belátja. Emlékezetei megelőzik a krónikairókat; s oly kevéssé ment be közé az összesímítő szellem, hogy amennyi ház, annyi szokás.”³⁶

A nyelvnek érthetően ama vonásaira hivatkozik itt, amelyekben nem az egyetemes észtörvények, hanem a csak rá jellemző sajátosságok mutatkoznak meg. (A népköltészet ereje „[á]ll főleg a nyelvben, az átlátszó tiszta nemmes előadásban [...]. Tehát vegye fel a művelt költészet a népinek tisztaságát, minden törvénytől független merész szókötezeit, szólásmódjait, életvonásait, melyeket szintaxis, grammatika soha nem igazol, lefordítani pedig szóról szóra fonákság, másként lehetlen. [...] Ezekben fekszik a népi elem.”³⁷) A nyelv kettős természetével, érzéki-konkrét mozzanatának autonómiájával magyarázza *A magyar népdalokban* (1847), hogy az ízlésgazságokkal a racionális ész egyetemessége nem tud mit kezdeni: „Átbuvároltuk a világ irodalmát, s megfáradtunk belé, ekkor aztán beláttuk, hogy némely igazságok, minők az ízléséi, nem pusztán a gondolkozó ész kívánalma, hanem a vérrel is vannak összeköttetésben. Ezen vér szerint való igazságokat kell már nekünk, szép nemzetiségre törekedvén, kelendőkké tenni; de mindenekelőtt kikeresni azon alaphangokat, melyekhez távolról sem férkezhetik idegen. Ilyeneket találunk bőven a népi költészetben, habár töredékesen, s nem oly virító épen is, mint a nemzet ifjúsága idején lehettek.”³⁸

Ez természetesen nem jelenti, hogy a népköltészetben nem érvényesül az egyetemes emberi. Ám ezt az egyes népek csakis a maguk különös módján élhetik meg sajátjukként – „minden nemzetnek a veriből ment valami át a vallásba” – úgy ahogy azt a közösségi konszenzus rögzíti: „[...] nem volt és nincs nép, hol az istenség, a kezdet és vég felőli elmélkedés bizonyos hitvegyület színében végig nem játszotta volna az emberi gondolkozás birodalmát [...]. És miben a közmegegyezés ilyenformán megnyugodott, ami képeket összegyűjte Olympon vagy Édenben, Orcusban vagy pokolban, az volt a költészet vagy a nép egyetemes érzésmódja, képzeletvilága, világnézlete.”³⁹ Az 1842-es írás a versformának tulajdonítja azt a funkciót, hogy a népköltészet a „tudni s emlékezetre méltó dolgokat” (vagyis azokat az általános emberi eszméket, melyek a népköltészet tárgyai) egy nép közös, saját életkörének eszméiként tudja megszólaltatni. Mint írja, „minden népnek megvan a kedvére való formája” (ti. versformája), amely lelkének és nyelvének „nekiérése”.⁴⁰

A népeket elkülönítő erőben azonban Erdélyi nemcsak olyan tényezőt látott, amely az egyediség bélyegét üti a nagy egészből kiszakadó népekre, de ebből származtatta azt a feladatot is, amely az egyes népekre vár. Minthogy az emberiség a rá váró összes feladatot egy közösségként nem volna képes el-

végezni, minden nemzet akkor szolgálja az emberiséget, ha elvégzi a rá – és csak rá – kirótt feladatot. (Ez a koncepció egyébként már inkább Herder két történetbölcséleti művét, az *Ez is egy történetfilozófia az emberiség nevelésére* s az *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról* címűeket idézi.) Már az 1845-ös *Úti naplóban* ezt olvassuk: „A franciákat vádolják, hogy forradalmukkal keveset tettek. De akarjátok-e, hogy ők teljesen véghez vitték legyen az emberiség nagy munkáját?”⁴¹ Tételeken 1846-ban fejt ki, hogy „minden nemzetre várakozik valami és pedig egyedül az ő számára feltartott valami, kivívandó, mely neki oly kötelessége, mint gyermeknek a szülei tisztelet. Ki van-e már mondva eme reánk várakozó eszme, fölfedeztük-e már a reánk néző tisztet? [...] [A]zért is mindenekelőtt reánk néző tiszt az önismeret, önkémlődés, hogy magunk és nem mások szerint művelődve, mint erős vonásokkal kinyomott egyéniség, tűnjünk fel a világ népei között; ez pedig csak a nyelv, és a nyelvben, mint a lélek képviselőjében, rejlő tehetségek művelése által történhetik.”⁴²

Wienbarg költészetdefiníciójának következményei mellett ez áll a háttérben annak, hogy Erdélyi korai korszakában a „hazai” és az „idegen” „két pólusára épült fel poétikája”.⁴³ (Talán inkább *saját* és idegen két pólusára, hiszen, mint láttuk, a sajátban ugyanúgy benne foglaltatnak egyetemes, mint hazai mozzanatok. Ez a kiegészítés azért is fontos, mert az oppozíciót Erdélyi később, a *Századnegyedikben* maga is így fogalmazza meg, lásd alább.) Külön érdemes volna e felfogás történetét megvizsgálni a magyar irodalomban, a „népek hazája, nagy világ”-tól Petőfinék az 1846 végén írt *A magyar nemzet* című verséig s tovább, Adyig.

A herderies népfogalomból vezeti le Erdélyi a nemzet fogalmát. A „nemzeti családélet”, amely itt fontos szerepet kap, számos félreértés forrása volt korábban. E kifejezés Erdélyinél *kulturális* homogenitást jelöl, közös „világnézetét” az emberiségből kiszakadt csoportnak, mely megtalálta „alaphangját”, s „törvényét, vallását, történeteit s erkölcstudományát” az idegen hatástól érintetlen saját költészetéből veszi. Olyan tudás ez, amit a közösségen belül „minden józan eszű és egészséges velejű ember megérthet, élvezhet kényen, kedve szerint”. Erdélyi nem gondolta ezt az állapotot valami „osztályviszonyoktól mentes” társadalmi formációnak; de egy kultúraelméletben érthetően nem ezen van a hangsúly. Nyilvánvaló, hogy a (patriarchális) család tagjai sem egyenlőek rangban, szerepben; éppen így az állami életét „családélet”-ként élő társadalomban is lehetett nemesség, mely, ha volt, „koronája, színe volt a népnek”.⁴⁴

A nép akkor válik nemzetté, mikor kialakul a társadalom teljes szociális és kulturális tagoltsága. Midőn Erdélyi arról beszél, hogy „a műveltség, fejlődési viszonyok és polgáriasodás szükségéi szorítják összeb a népköltészetet, de nem a fogalmát is”, arra utal, hogy az emberiségből kiszakadó csoport „alaphang”-ja akkor is közvetlenül érthető, hozzáférhető marad a cso-

port tagjainak, amikor a csoport modern értelemben vett nemzetté differenciálódott, kilépett a „családélet” homogén világából. Mikor a népköltészet és a nemzeti költészet különbségéről ír, állapítja meg, hogy „[b]árminő szerződések, alkotmány és uralkodási forma iratnak is a nemzet oklevelébe, mindez a nép szellemén nem változtat, hanem csak új vonásokat tesz ahhoz”. Mindaz, amit a nemzet így felvesz, „tagadhatatlanul oly formát és jellemet fognak öltetni, melynek első eszméje a néptömeg kedélyéletében gyökerezik”. A művelt költészetnek is ezért kell „a népi hasonlatát viselni”, „fölvenni a nép elemet”; ha nincs gyökere a népi által sajátként megszólaltatott egyetemes emberiben, akkor „nem igazi, hanem korcs, fattyu, sehonnai”. Mert, hangsúlyozza Erdélyi, *tárgyait* a kiszakadás előtről hozza magával a népköltészet: „a népköltészetnek már vannak saját eszthetikai eszméi, melyeket a nép magával hozott a világra, midőn az emberiségből kiszakadt, melyek viszont a népet az emberiséggel kötik össze. Ezen eszmék a hit, szerelem és hősiség.” Másfelől viszont ezek a tárgyak „zománcozva” vannak „a nép sajátjaival”,⁴⁵ így nyerhetnek a népek – egészíthetjük ki gondolatmenetét saját későbbi szavaival – „saját képzetmódot és gondolatvilágot” a „a hinni- és tudnivalókról”, s a nemzeti költészet sem lehet hatékony, ha nem ezeken nyugszik.

A „népi elem” kifejezés itt tehát azt az eredeti, saját karaktert jelenti, amely leginkább a nyelv szemléleti „idiotizmusaiban” (egyediségeiben) mutatkozik, s amely az új, idegen elemeket magához hasonítja; ennek kulcsa pedig a hagyományozódás töretlen folytonossága. Vagyis nem attól lesz nemzeti a költészet, hogy milyen konkrét elemeket hordoz; a népköltészet azért őrizhette meg eredetiségét, mert töretlen maradt benne az *eredeti nyelvi-költői hagyomány folytonossága*, függetlenül attól, mi maradt meg vagy került bele tartalmilag. Éppen a hagyományozódás szerves folytonossága miatt nincs nyoma a népköltészetben a nemzet nagy történelmi fordulójának – elvégre a nép nem volt érintve bennük. „Mondják, hogy mi nagy hadi nemzet valánk, s Európának védfalai a török ellen. És hol csak egy szó emlék dalban, mi ezt tanusítaná, egy dal! mely által szívünk őseink szívével rokonulhatna. Azonban elfelejtem magam! – Szorosan véve minden győzedelmeink nem éppen a köznép dicsősége, s ha ez mint rá nem tartozót kihagyta esni emlékezetéből, mincs mit csudálkoznunk.” A nemesi nemzet ugyanakkor a jogfolytonosságban látta identitását, ezért hiába volt sajátja e hagyomány, nem törődött vele, hagyta feledésbe veszni; „pusztán a jog uralma levén divatban, nyelv általi rokonságra senki nem adott, így féltvén a jogot, elölték a nyelv-emlékeket, az élő hagyományokat”, s minthogy a néphagyományokat meg aztán végképp nem méltatták arra, hogy írásban rögzítsék – a nép pedig írástudatlan –, a hagyományok „kiveszése mintegy elkerülhetetlen szükségeség”.⁴⁶

A hagyomány, szuverén átörökítő erejével, Erdélyi szemléletének kulcsfogalma; mint a népköltészet tanulmányozásának hasznáról írja, „a zamat, képesség és gondolatvilág, melyben forog a nép képzelődése, főleg az a kitartó erő, mely magára hagyatva, iskola és minden nélkül buzog idők óta, mint a forrás; az a hűség magához, mely népünket védé a felolvadástól, lesznek üdvös eredményül ezen tárgy feletti tanulmányunkból [...]”.⁴⁷

Erdélyi korai írásaival a magyarság eredeti szellemi birtokának feltérképezését kívánta ösztönözni; ettől várta, hogy a magyarság megtalálja a feladatot, amelyet a gondviselés neki szánt: „szótárak készülnek, [...] hová a tudósok összehordják a nyelv kincseit, bírálják, mi övék, mi nem; tanulják a népet, e nagy élő könyvet [...]”; s ha nem oly szembetűnőleg is, mint térképen az országok határait színes vonalakkal, de minél hűbben igyekeznek kijelölni szellemi birtokukat.”⁴⁸ A népdalok eredetét is azért kell ismernünk, „hogy tudjuk, mit állíthat ki a nép költői szelleme, iskola és ízlési szabályok hozzájárulta nélkül”.⁴⁹ A saját hitregei hagyomány feltárása sem azért fontos, mert „üdvözülni ohajtunk e költi vallás által”, hanem azért, mert azt szeretnénk „kitudni, meddig ér a mi szellemünk röpte, mennyit bír bejárni a »nem ismert hon« határtalan határaiból”.⁵⁰ Később, meglátjuk, az elmaradt őseposz pótlásának alapját fogja látni e gyűjtőmunkában.

Erdélyi e koncepcióval a második fázist képviseli annak a hagyományközösségi szemléletnek a történetében, amelyet Kölcsey fejlesztett összefüggő elméletté. Abban is elődjéhez kapcsolódik – mégpedig kezdettől fogva –, hogy a népi alapú nemzeti költészet kialakulásának elméletét inkább eszményi modellnek, illetve a szerencsésebb sorsú népek történetére illő sémának tekinti. Hamar belátta, hogy a magyar irodalom nem így alakult, s hogy ezt nem is lehet visszamenőleg megváltoztatni. Ha a népköltészet hagyományozódási mechanizmusát elemezve természetesnek találta, hogy a nemzeti történelem nem vált hagyománnyá, azt is világosan kellett látnia, hogy ennek híján aligha működtethető a népire építő nemzeti történeti epika modellje; „[h]a már a magyar történetek könyveinkből a nép közé is kimehettek volna, hagyományképen szállván ajaktól-ajakra – írja a *Történeteink költőisége* című feljegyzésben –, [...] feldolgozásuk dráma- vagy epossá sokkal könnyebben menne, sokkal könnyebben hatna be a nemzetbe [...]”.⁵¹ Itt is, naplójegyzeteiben is Kölcseyhez hasonló illúziótlansággal fogalmaz („Mit csalogatjuk magunkat! szegények vagyunk testben és lélekben, multban és jövőben. [...] Hagyományaink nincsenek [...].”⁵² „Irodalmi emlékeink, műveink? Azok nincsenek.”⁵³)

2. A nemzeti költészet két hajnala, Hegel nyomán

Lényeges Hegel-hatással először alighanem a *Vörösmarty Mihály minden munkái* című írásban számolhatunk. Erdélyi ezúttal is megállapítja, hogy „fejlődésünk és egész lételünk oly sajátlan és hazug, hogy benne háladatos

előmenetet éppen nem találhatni”, ezért „igen bajos minket a közemberiség hajnala, dele, estvéje vagy déleste után mértékeezni”. Végső soron és többek között azonban éppen ezért fog ambivalensen viszonyulni a hegeli tanokhoz. Hiszen nemcsak a magyar irodalom „sajátlan” fejlődését fogja kritikusan megítélni, de a klasszikus modell merev érvényesítését is. „[H]ogyha nem fejlődhetünk oly önállólag és mindenben szoros logikai egymásutánisággal, mint a régi görög”, állapítja meg, ez nem azt jelenti, hogy „tehát sehogy se fejlődjünk hanem azt, hogy fejlődjünk, ahogy lehet [...]”.⁵⁴ Ezért fogja figyelmen kívül hagyni Hegel történeti dialektikájának a műnemek egymásutánjára vonatkozó következményeit. (Ez persze nemcsak az itt kifejtett koncepcióra lesz döntő hatással, de meghatározza későbbi viszonyulását is az *Esztétika* triadikus elvéhez.) Ugyanakkor a lehetséges fejlődés elméletét mégiscsak Hegel esztétikájára támaszkodva fejt ki.⁵⁵

Hegel esztétikájának két fontos mozzanata játssza a fő szerepet abban, hogy Erdélyi a magyar nemzeti költészet népköltészet alapján való újrakezdését elméletileg meg tudta alapozni. Mint ismeretes, Hegel szerint a művészet létfeltétele, hogy benne „az eszmét és alakját mint konkrét valóságot egymáshoz viszonyítva teljesen adekváttá kell tenni”, vagy ahogy máshol megállapítja, „a fogalom *egysége* az individuális jelenséggel – ez a szép és a szép művészeti termelésének lényege”, az eszme „csak akkor szép, ha közvetlenül egy a neki megfelelő objektivitással”, a szép: „az eszme érzéki lát-
szása”.⁵⁶

E tétel alapja, hogy a szellem felismeri: a természet nem vele szemben álló idegenség, hanem olyasvalami, amit ő maga tételezett, ezért a természetben önmagára mint külsővé váltra ismerhet. Ám a természet érzéki jelenségeinek szellemi igazsága a szellem előtt közvetlenül mindig rejtve marad. A művészet ennek a felismerésnek a konzekvenciáit vonja le: az érzékit tudatosan úgy kezeli, úgy alakítja, mint ami eleve a szelleminek ad egzisztenciát, így *általában* is felfedi és kibékíti az ellentétet szellemi és természeti között.⁵⁷ A művészet ezt úgy éri el, hogy alkotásait félreismerhetetlenül látszatjellegűeknek állítja be (a természet érzéki jelenségei is látszatok, de ezt a gondolkodás sokkal nehezebben fogadja el), s így lehetővé válik, hogy a művészetben az érzéki forma már eleve ne mint önálló, a szellemhez képest idegen egzisztencia mutakozzék, hanem mint valamilyen eszmeinek az alakja.⁵⁸ Mivel tehát a szépségben az érzéki alak a fogalom – az eszme – felől van meghatározva, „a fogalom a külső egzisztenciának a szépben nem engedi meg, hogy önmagáértvalósága szerint saját törvényeit kövesse, hanem magából határozza meg a maga megfelelő tagoltságát és alakját”.⁵⁹

Másik oldalról az eszme („a fogalom, a fogalom realitása és a kettő *egysége*”⁶⁰) mutatja meg, hogy a fogalom rá van utalva a reálsan létezőre, csak abban nyilvánulhat; az eszme nem is más, mint a reális létező sokféle, létükben önálló elemei közötti közvetítettség, egy fogalom egysége jegyében; a

különálló elemek létének e közvetítettség a tulajdonképpeni alapja. Például az élet eszméje teremti meg egy élő szervezet – egzisztenciájukban önálló – tagjai közötti közvetítettséget, vagyis egységüket az „eleven” fogalma jegyében.

Mivel mármost „az eszme [...] a maga valósága nélkül és azon kívül nem igazán eszme”, „az eszmének ennél fogva el kell érkeznie a valósághoz”,⁶¹ sőt az érzékinek, ami egzisztenciát ad neki, úgy kell megjelennie, mintha nem is volna a fogalom által egységre kényszerítve. (Bár az érzéki elemek fogalom általi összetartozásának szükségszerűsége „nem hiányozhat a szép tárgyakból, ez azonban nem léphet elő magának a szükségszerűségnek formájában, hanem a szándéknélküli esetlegesség látszata mögé kell rejtőznie. Mert különben a különös reális részek elvesztik ama helyzetüket, amelyben saját valóságuk végett is léteznek.”⁶²) Ezért az eszménynek „minden oldalról a külső létezés meghatározott szemléletességére kell törekednie”. Mert az ember, „az eszménynek ez a teljes középpontja” „él, lényegében *most és itt* létezik”,⁶³ ezért szükségképpen fel kell vennie magába a kornak és a nemzetnek, amelyhez tartozik, legsajátszerűbb jegyeit. De ezt kívánja meg a befogadás is. A holland tájfestőkről jegyzi meg Hegel: „[a]mi a kortársak szeme és szelleme elé tárul, annak hozzájuk is kellett tartoznia, hogy teljes érdeklődésükre számot tarthasson.”⁶⁴ Vagyis, „[a]hogy a műalkotás jellemei ott-hon vannak külvilágukban, úgy mi is megkívánjuk, hogy hasonló harmóniában legyünk a jellemekkel és környezetükkel. Mármost azonban, amelyik korból származik a műalkotás, annak partikularitásait viseli mindenkor magán, és ezek a partikularitások elválasztják más népek és évszázadok sajátosságától. [...] [A] költő egy közönség számára alkot, mindenekelőtt népe és kora számára, amely megköveteli, hogy a műalkotást megértse és berne otthonos legyen.”⁶⁵ A mű külső oldalának „számunkra, akik szintén korunkhoz és népünkhöz tartozunk, tisztának és felfoghatónak kell lennie széles körű tanulás nélkül is, úgyhogy otthonosak lehessünk berne, s ne kelljen előtte mint számunkra idegen és értelmetlen világ előtt megállapodnunk”.⁶⁶ E ket-tős aspektust jelentette tehát a *Bevezetés*nek az a tétele, hogy „[m]inden műalkotás saját korához, népéhez, környezetéhez tartozik”.⁶⁷

Ha tehát a műalkotásnak történetileg és kulturálisan mindig konkrétnek kell lennie, mind a befogadás, mind az alkotás számára problémát okoz a kulturális és/vagy történeti távolság.

Míg azonban a múltból/a távolból származó *kész műalkotás* befogadása, befogadhatósága attól függ, mennyire van *eleve* úgy megalkotva, hogy az általános eszméi áttörjön az alak partikularitásán (oly műveket is élvezhetünk, „amelyek koruk vagy idegen nemzetiségük miatt számunkra részben idegenszerűek, de amelyeket az ilyen idegenszerűségeket leküzdő, mindenki számára közös *belső tartalmukkal* csak az elmélet előítélete bélyegezhet bár-bár, silány ízlés termékeinek”⁶⁸), a jelenbeli *alkotó* rugalmasabb viszonyban

van a múlttal, a kulturálisan idegennel. Ezt a különbséget látjuk Hegelnek abban a kritikájában, amellyel az idegen népek költészete iránti divatot illeti; „amikor Herder ösztönzésére ismét felfigyeltek a népdalra, Németországban is mindenféle dalt költöttek egyszerű műveltségű népek és törzsek – irokézek, újgörögök, lappok, törökök, tatárok, mongolok stb. – nemzeti hangján, s nagy zsenialitásnak tartották, ha valaki egészen beleélte magát ezekbe az idegen erkölcsökbe és e népi szemléletekbe és ennek alapján írja költeményeit. Mármost *ha maga a költő* tökéletesen bele is dolgozza, bele is éli magát az ilyen idegenszerűségekbe, ezek a művek a *közönség számára* – amelynek élveznie kell őket – mégis mindig külsőleges dolgok maradnak.”⁶⁹ Bírálja a másik végletet is – amikor a befogadást úgy könnyítik meg, hogy a távolit erőszakosan közelíté teszik –, főleg azt, ha valaki „saját korhoz kötött nézeteit, erkölceit, társadalmi konvencióit tekinti egyedül érvényesnek és elfogadhatónak, s ezért semmilyen tartalmat nem képes élvezni, mielőtt az fel nem vette ugyanannak a műveltségnek a formáját”, mint a „franciák úgynevezett klasszikus jóízlése”. Megértőbb Hans Sachsszal, aki ugyanezt naiv módon teszi („az Úristent, Ádámot, Évát, az ósatyákat üde szemléletességgel [...] átnürnbergiesítette”); e családiassá tételben, úgy mond, „rejlik egy jogos elem is”.⁷⁰

A nagy művész azonban képes olyan művészi alakot alkotni, amely otthonossá teszi az idegen tárgyat saját korabeli közönsége számára – úgy azonban, hogy e forma egyúttal a szellem távoli megnyilvánulásainak is adekvát formája. Ezt tette Hegel szerint például Shakespeare, aki „angol nemzeti jelleget tudott belevésni a legkülönbözőbb tárgyakba, bár a lényeges alapvonások szerint sokkal mélyebben meg tudta őrizni idegen nemzetek – például a rómaiak – történelmi jellegzetességét is, mint a spanyolok”. Hasonló teljesítménynek látja Goethe *Westöstlicher Divan*-ját és *Iphigeniá*-ját is.⁷¹

Hegel szerint azonban még ennek a közvetítésnek is határai vannak; ha túl nagy a szellem történetileg távoli állapotai közti szakadék, még az alkotó sem tudja áthidalni. „Ha [...] a művészi szellem lényegesen más, mint az, amely az ábrázolt nemzeti valóságnak és tettek létet adott, ezáltal hasadás jön létre [...]. Mert az egyik oldalon akkor egy elmúlt világállapot jeleneteit látjuk, a másikon egy tőle különböző jelennek formáit, érzületeit, szemléletmódjait, ebben a tovább fejlesztett reflexióban pedig a korábbi hit alakulatai hideg dologgá, babonává, egy pusztán költői gépezet üres díszéivé válnak, amelyből teljesen hiányzik saját elevevességének eredeti lelke.”⁷² Az idegenség legyőzésében tehát még az sem segít, ha saját kultúránkon belül maradunk. Ezért van, hogy az eposz esetében, amely pedig eredendően a nemzeti szellem hordozója, a műfaj jellegénél fogva áthidalhatatlan a távolság – a *saját múlt*hoz fűződő viszony hermeneutikai problémája nemcsak a befogadó, de még az alkotó számára is megoldhatatlan. Vagyis nemcsak arról van szó, hogy a saját nemzeti talajon létrejött, de időben távoli s a nemzeti szellemből

évszázadokra kieső eposz befogadása legyőzhetetlen nehézségekbe ütközik („A *Nibelung-ének*ben például földrajzilag hazai talajon állunk, de a burgundiak és Etzel király annyira el van szakítva jelenlegi műveltségünk és ennek hazafias érdeke összes viszonylatától, hogy még tanultság nélkül is sokkal otthonosabban érezzük magunkat Homéros költeményeiben”⁷³); hanem arról is, hogy a modern *költő* törekvése is meddő, ha a szellem korai állapotában gyökerező eposzt akar írni. Ami tehát sikerülhetett a drámaíró Shakespeare-nek, és a lírikus Goethének, nem sikerülhetett az eposzíró Klopstocknak, még akkor sem, ha az előbbiek kulturálisan idegen talajon mozogtak, az utóbbi hazain: „Klopstockot a hazafiasra törekvő ösztöne sarkallta arra, hogy a skandináv isteneket állítsa a görög mitológia helyébe; azonban Wotan, a Walhalla és Freia pusztá nevek maradtak, amelyek mégkevésbé tartoznak képzeletünkhöz és beszélnek kedélyünkhöz, mint Jupiter és az Olymos.”⁷⁴ Vagyis Klopstock nem járt jobban, mint Vergilius, akitől oly idegen volt már Homérosz kora, hogy *Aeneis*ének világa egészen prózai s istenvilága merő szenvelgés. Shakespeare római tárgyú drámái ezzel szemben éppen azért lehetnek ma elevenek, mert a rómaiak világának állapota, amelyet ő felidéz, túl van a görögökén, s a modernhez közelebb áll (lásd a görög ἀρετή és a latin *virtus* összehasonlítását).⁷⁵

A közvetíthetőségnek ezeket a fokozatait Erdélyi a *magyar irodalomról* szólva nem különbözteti meg. Mint láttuk, szerinte „fejlődésünk és egész lételünk oly sajátlan és hazug, hogy benne háladatos előmenetet éppen nem találhatni”, ezért „igen bajos minket a közemberiség hajnala, dele, estvéje vagy déleste után mértékezni”, vagyis például Hegelnek az eposzi világállapotról mondott tételeit a magyar irodalom történetére alkalmazni, s ennek alapján a modern műeposzt a „nemzetek első könyve” értelmében vett archaikus eposztól teljesen elszakítani. Toldy Ferencsel vitatkozva – aki ebben a vonatkozásban csakugyan a hegeli elvet képviseli – fejti ki, hogy a magyar irodalom történetére nem lehet idegen sémákat – értsük tehát: még a Hegelét sem! – ráhúzni: „Igen is, azon világnézetnek, melybe a régi görög műveltség avatta be a képzelődést, vége van, s a görög hőskor letűnt s többé föl nem idézhető, ezt nem is akarjuk; hanem akarjuk igen is, hogy a nemzet, például a magyar, bírjon mindent, ami büszkeségét, önérzetét neveli, erősíti [...]. Korszerűséget illetőleg én tehát sohase mondanám [...], hogy ez vagy amaz elébe teendő a másoknak, mert nem látom át, mikép ártana művelődésünknek, ha elébb volna is jó drámánk, mint jó eposunk, bár ez utolsónak meg kellene előzni az elsőt Schedel – ránk nem alkalmazható – theoriája szerint, s pedig a feljebb mondott okból, hogyha t. i. nálunk nem lehet számolni oly szigorúan következetes fejlődésre, mint azon boldog népeknél, melyek mindent magukból sarjztak ki, önföldükön teremvén [...]. De azt mégis hiszem, hogy erős lélek és törekvés, szellem és hajlam sok részben fognák enyhíteni a mult időktől reánk hagyott szegénységet.”⁷⁶

Nos, bármennyire ellenkezik is Erdélyinek a műfajok történetiségére vonatkozó felfogása a Hegelétől, ez utóbbi gondolat, amely az eposz hiányának pótlását „erős lélek és törekvés, szellem és hajlam” működésétől várja, s amely kulcsszerepet kap a továbbiakban, Hegeltől, Hegelnek egy másik alaptételétől kaphatott támogatást. Amikor Hegel nemcsak a műben szereplő alakokkal, hanem a műalkotás létrejöttével kapcsolatban is érvényesítette ezt az elvet, hogy „az élet csak mint eleven létező, mint egyedi szubjektum létezik”,⁷⁷ a műalkotás létrejöttét elvi alapon és kivétel nélkül a művészi személyiség teljesítményének tulajdonította, beleértve a naiv eposzokét is: „bármennyire is az egész nemzet ügye szól is az eposzból, mégsem egy nép mint összesség költ, hanem csak egyesek költenek. Egy kor, egy nemzet szelleme a szubsztanciális ható ok ugyan, de ez csak akkor válik mint műalkotás valósággá, ha egy költő egyéni génuszává foglalódik össze, aki azután ezt az általános szellemet és tartalmát mint saját szemléletét és saját művét teszi tudatossá és dolgozza ki. Mert a költés szellemi teremtés, a szellem pedig csupán mint egyes valóságos tudat és öntudat létezik.”⁷⁸

Erdélyi szemléletmódot arra következtetett, hogy az irodalom elmulasztott „első kezdete” pótolható; ennek egyik fő feltételét ugyanis abban látta, hogy a jelen és a múlt közötti közvetítés – a múltba való beleélés – kérdésében különbség tévessék alkotó és befogadó között az előbbi javára, a másikat abban, hogy a népeposznak mint a nép szellemiségét kifejező alkotásnak a létrejöttével kapcsolatban árnyaltassék a kollektív és az egyéni alkotás fogalmának merev ellentéte. Hegel érintett tételei – az eposzsal kapcsolatos lényegi kontraindikációk ellenére – épp e két feltételt biztosították számára. (Látni fogjuk, hogy még ezeket a kontraindikációkat sem következtetlenségből hagyta figyelmen kívül; a háttérben a szellem fejlődésének Hegelétől eltérő – jellegzetesen Hegel utáni – felfogása áll.)

Ami az utóbbi feltételt illeti, láttuk, Erdélyi már korábban különbséget tett átlagos és kivételes befogadó (Winckelmann, Goethe) közt a tovatűnt életmegnyilvánulásokba való beleélés terén. A Berzsenyi-dolgozatban e beleélés lehetőségét tekintve már alkotó és befogadó közt tesz különbséget, az előbbi javára. Először ugyan általában véve lehetetlennek tartja a teljes beleélést, szemben a beletanulás esendőbb lehetőségével. S minthogy a költészetnek az érzés az alapja, az az élet nem teremthet teljes értékű költészetet, amelybe a költő csupán beletanulta magát: „[...] hogy [Berzsenyi] műveit teljes szívünkből éldelhessük, búcsút kell venni a mai kortól és visszamenni a régi görög vagy római világba [...]. A múlt időt azonban visszaidézni lehetlen; [...]. Mi a görög időt e szerint *érzéseink útján* soha meg nem közelíthetjük, s *legfeljebb csak betanuljuk magunkat* szellemébe; azért igen kétlem, ha tiszta, saját érzés-e az, mely Berzsenyi műveit éldelte [...]” Alább viszont elismeri, hogy Berzsenyi költészete képes közvetíteni Horatius világa s a jelenkor között. Az ifjúság, mely az iskolában beletanulta magát a klasszikus irodalomba, „Ber-

zsenyiben mintegy jobban értette meg azt, mit Horácban kevésbé; s oly hangon zendülni meg előtte ismeretes eszméknek, mint Berzsenyi szép nyelve, valóságos diadal, [...] mert senki nem értette úgy a görög és római titkosb nevet, mint ő, de előadni sem tudta senki oly *magyarsággal*.⁷⁹

A költői mű létrejöttét Erdélyi, mint tudjuk, korábban nem kötötte kategorikusan egyéni teljesítményhez, mint Hegel. Arra a kérdésre, hogy „ki írja a népdalokat?“, úgy felel, hogy „a nép“, vagy – fűzi hozzá – „Grimm szerint: magok magokat”.⁸⁰ Az egyén alkotását ekkor inkább nyersanyagnak tekinti, amely a hagyományozódás során csiszolódik tökéletesre. Látjuk, Hegel éppen az ellenkezőjét mondja. Nos, Erdélyi most sem az eredeti népköltmények létrejöttére vonatkoztatja Hegel tételét. (Ezt majd csak 1854-ben teszi meg, lásd „tökéletesen kezét fogok Hunfalvyval, mikor azt mondja, hogy az *éposz lesz*, s nem csináltatik; mely másképp oda megy ki, hogy az *éposz él*, mielőtt csinálója, poétája volna; de művé egyedül csak akkor lehet, ha az egyes hagyományokat, mondákat, melyek mint hit és világnézet, szokás, erkölcs, történet és esemény nagyban élnek a népek képzelődése és tudásában, együvé, nagy egésszé csinálják, s alkotják egyes elmék; például Homér.”⁸¹) Am Hegel két fontos nézete – egyrészt: a népeposzt olyan költői műnek tekintette, amelyet az egyéni tehetség hoz létre, miután a maga teljességében magába szívta népe szellemét, másrészt: a költőt képesnek tartotta olyan mű megalkotására, amely saját közönségéhez közel hozza az élet (időben, kulturálisan) távoli megnyilvánulásait – megoldást adhattak arra a fájó problémára, amelyet Kölcsey megoldhatatlannak minősített a *Nemzeti hagyományokban*, kifejtve, hogy a kereszténység által feledésbe sülyesztett honi mítoszok újraélesztése reménytelen, mert ezek a jelenben ugyanolyan idegenül fognak hatni, mint a legidegenebb népek mítoszai.

A Vörösmarty-dolgozatban össze is kapcsolta Erdélyi a két fő tételt. „Mi az epos? A nemzet élete, gondolkodás- s érzésmódja, még azon korból, mikor tömegben volt, mint a család. Így lehet értelmezni az epost, amennyiben időben esik s történeti szempontból nézetik. Ellenben véve a költő szempontjából: az epos nem más, mint Herder szerint: »Eine Welt, die Encyclopedie und Seele des Dichters.« Összekötve a két értelmezést, világossá lesz előttünk, hogy a költőnek, – kit már előbb úgy akartam tekintetni, mint a nemzet legét, legjavát, egyénben nyilatkozását, – oly magas szempontra kell állania, honnan a nemzet mult életét, gondolkodását, érzésmódját vérebe szívhatta legyen. Ez a stúdium pótolná elmaradt, epostalan nemzetenél azt, mit régen a szájról szájra menő hagyományok adának.”⁸² Még világosabb a hegeli indíttatás Garay balladafüzérének jellemzésében; olyan „ismeretnek, tanulmánynak kell megelőzni a phantasiát”, „mely emlékezetinél magasb nemű, azaz vérbe ment, s mondhatnók érzéssé vált tanulmány, mely az egész embert annak minden tehetségével együtt úgy áthatotta legyen, hogy mintegy magából fejthesse ki énekeit a költő”.⁸³

Az irodalom fejlődésének klasszikus modellje tehát nem adatott meg a magyarságnak; „[m]inden korszerűtlenségi beszédnél többet nyom [...] eposunk ellen hagyományok nem léte” – állapítja meg, hogy aztán az elmaradt eposz pótlásának lehetőségét olyan költőben lássa, aki a nemzet múltbeli élete iránti kivételes érzékkel (mint a „a nemzet lege, legjava”) magába szívja, vérévé teszi mindazt, amit utólag a tudomány feltárt, s a mai befogadó számára közvetlenül hozzáférhető alakká formálja: „Most azonban a tudományok fejlődésével, nem mondhatnók, hogy épen semmit sem tudunk őseink szokásairól, életéről; s valjon ne gondoljunk-e olyan költészetre, melyet ez oldalról a tudomány segíthet s mozdíthat elő?”

Amit Erdélyi az így létrejövő eposzról mond, megmutatja, mennyire szem előtt tartotta a hegeli kontraindikációkat, mennyire tisztában volt azzal az axiómával, hogy az „epikai világállapot” nem hozható vissza; ám azt is, mennyire Hegel utáni módon reagált erre. A tudomány lerombolhatta ugyan az archaikus eposz naiv világát, ám a tudomány kizárólagosságra törekvő józan-sága (a „tudós naivság”, „naiv tudakosság”, ahogy majd Arany mondja) előbb-utóbb a múlté lesz, s ismét teret enged a költészetnek: „Ez a költészet vagy epos, igaz, nem lesz olyan hajnali frissességű, mint a régi, melyben »a gyermekkor isteneit a tudomány derűje még el nem űzte«, hanem lesz igen is oly eleven és enyhítő, mint az *esthajnal*, melyben a tudás forró napját az esti szürkület váltja fel *illatával*.” „A költészetnek eszerint két hajnala volna – vonja le a következtetést –, az egyik: mely öntudatlanul jó, mintegy rávirad a nemzetre, másik az, melyet az szeret használni, ki sokáig aluván, későn ébredett.”

Erdélyi szerint a két eposz abban is különbözik egymástól, hogy „[e]lsőben a nép tanít költészetre, másodikban a nép taníttatik; amaz természetes, emez már mesterséges, mint a forrás, mely magától buzog föl vagy emberi kéz *segítsége* által”.⁸⁴ Itt ismét hadd utaljak a hagyományközösségi szemléletre. A történeti anyag, amelyet e koncepció szerint a költőnek vérebe kell szívnia – anyag; az anyag viszont – legyen akár a legbecsesebb – közömbös abból a szempontból, hogy a nép mit fogad el költészetnek és mit nem; különben nem is volna lehetséges olyan népköltészet, amelynek tárgyai közül kihullott a történelmi múlt. Vagyis a „nép taníttatik” kitétel csak arra vonatkozhat, hogy a működő által alkotott nemzeti eposz révén a nép önnön elfeledett múltját teszi tudottan sajátjává; ám ez csak akkor lehetséges, ha a költő mintegy beemeli a történelmi múltat abba, amit a hagyomány költészetnek tekint. A műköltő nemzeti eposzát tehát csak a nép spontán módon hagyományozott ízlése „vizsgáztathatja le”; Korompay H. János kifejezésével, e funkciót „a néptől jóváhagyott írásbeliség” töltheti be, ahogyan ez a dal esetében Czuczor verseivel történt.⁸⁵ Ez az, amit Erdélyi nem talált a *Zalánban* s ez az, amit úgy fogalmaz majd meg Arany, hogy „[e]gy ily eposzt vérévé tanulna a nép, mint az olasz a Gerusalemme liberatát”. Vagyis, könnyű belátni, hogy a

Zalán futása már csak ezért sem felelhetett meg Erdélyi elvárásainak, s azt is, miért Arany János lett az, akitől Erdélyi aztán az újrakezdés megvalósítását várja – hiszen már a *Toldit* ebbe az irányba tett lépésként értékelhette⁸⁶ –, s azt sem, hogy Arany e feladatot (mint legfontosabb értekező írásainak Erdélyi nézeteire való utalásai mutatják: nem kis részben tudatosan, még a hegeli mozzanatokat is magáévá téve) fel is vállalta, s végül, hogy mindezzel összefügg Erdélyi ingerültsége a *Kisebb költemények* bizonyos darabjainak olvastán. De ez már egy következő fejezet: a *Századnegyed* fejezete.

(A tanulmány befejező része a következő számban olvasható.)

Ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik az 1999. november 12-ei nyíregyházi *Vetésforgó* alkalmával hasznos tanácsaikkal és hozzászólásaikkal segítettek e dolgozat létrejöttét.

1 NÉMETH G. Béla, *A magyar kritika története a pozitivizmus korában*, ItK, 1971, 152.; Vö. BEÖTHY Zsolt, *Erdélyi János műbölcsélete*, BpSz, 1897, 90. köt. 4–5., 10.; JÁNOSI Béla, *Henszlmann Imre és Erdélyi János esztétikai elmélete*, BpSz, 1914, CDLI. szám, 44., 51.; HUSZTINÉ RÉVHEGYI Rózsa, *Erdélyi és Hegel*, BpSz, 1917, CLXX. köt. 101.; Horváth János említ „Herder-féle rajongást” a *Nép-költészetéről* című írás elejével kapcsolatban, lásd HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, 1978² (1927), 281.; HARASZTHY Gyula, *Erdélyi János irodalom-szemlélete*, ItK, 1939, 238.; 240–241., 243., 252. (Haraszthy a kései pályaszakaszt a pozitivizmusmal hozza összefüggésbe, 244.); DÁVID-HÁZI Péter, *Ismeretelmélet és irodalomkritika Erdélyi János gondolatrendszerében*, ItK, 1984/1., 20. (Haraszthytól e részben csak annyiban tér el, hogy szerinte a pozitivizmus szemléleti elemeinek az utolsó pályaszakaszt megelőző jelenlétével is számolni kell, illetve a harmadik korszakban is jelen van a hegeli szellemfilozófia értéktrendje), Herder és Hegel esztétikai nézeteinek párhuzamos jelenlétét érkezteti Korompay H. János a negyvenes évek Erdélyi-dolgozataiban, lásd *A jellemzetes irodalom jegyében*, Bp., 1998, 197., 200–201., 209., 214., 218., 222., 232. stb.

2 KOROMPAY, i. m. *A korszak elméleti szintézise (Egyéni és eszményi)* című fejezet, különösen 277–285.

3 Ludolf WIENBARG, *Ästhetische Feldzüge*, Hamburg 1834, modern kiadása: Berlin und Weimar, 1964. (Mint ismeretes, Erdélyi a könyv kétharmadát, az első tizenöt előadást lefordította: *Esztétikai táborozások* = ERDÉLYI János, *Filozófiai és esztétikai írások*, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1981.) Theodor MUNDT, *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich*, 1837, modern kiadása: Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1837, hrsg. von Walther KILLY, Göttingen, 1969.

4 *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*, lásd MUNDT, i. m., 9.; *Über das Entstehen der grammatischen Formen und ihren Einfluß auf die Ideenentwicklung*, uo., 17.

5 *Reden an die deutsche Nation*, WIENBARG, i. m., 142–143.

6 Lásd Georg G. IGERS, *A német historizmus. A német történetfelfogás Herdertől napjainkig*, ford. Telegdy Bernát és Gunst Péter, Bp., 1988, 70–73.

7 ERDÉLYI, i. m., 1981, 713. (= WIENBARG, i. m., 58–59.)

8 WIENBARG, i. m., 147. (Erdélyi ezt az előadást már nem fordította le.)

9 ERDÉLYI, i. m., 1981, 739. (= WIENBARG, i. m., 117., 119.)

10 [Georg Wilhelm Friedrich] HEGEL, *Esztétikai előadások. Harmadik kötet*, ford. SZEMERE Samu, Bp., 1956, 190.

11 Uo., 191.; hasonló megfogalmazást találunk később, lásd uo., 268.

12 ERDÉLYI, i. m., 1981, 740. (= WIENBARG, i. m., 120.)

13 Uo., 715. (= WIENBARG, i. m., 61.)

14 Uo., 740. (= WIENBARG, i. m., 120.)

15 Uo., 715. (= WIENBARG, i. m., 62.)

16 WIENBARG, i. m., 147.

17 *A dráma filozófiája* (1838) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 566., idézi KOROMPAY, i. m., 253. Hasonló megfogalmazást találunk *A költészet filozófiájáról* című írásban is (1839), ERDÉLYI, i. m., 1981, 866.

18 *A költészet filozófiájáról* (1838), ERDÉLYI, i. m., 1981, 866. (kiemelés nem az eredetiben). Ezzel a gondolattal indítja a *Népköltészet* című írást is = ERDÉLYI János, *Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások*, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1991, 101.

19 Debreczeni Attila hívta fel a figyelmet, hogy ez a dualista antropológiai felfogás mélyen gyökerezik a XVIII. század utójának magyar esztétikai gondolkodásban. Jelzését ezúton köszönöm meg.

20 *Cáfolat Vachott Sándor cikkére: A színi hatás mint becsérték* (1838) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 571–572. „Mi minket mint szép vagy gyűlölt, jó vagy rossz bájol vagy undorít, esztétikai természet, gyökerei lényünk érzékszellemi ősz alapján vagynak, és maga fölött ezen közvetlenségben semmi bírót nem ösmér”; „[...] esztétikában semmi más föllebvit, mint az érzésre, meg a lélekismeretre.” *Esztétikai táborozások*, uo., 713., 740. (= WIENBARG, i. m., 59., 120.)

21 Lásd Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások, Első kötet*, ford. ZOLTAI Dénes, Bp., 1980², 114. skk.

22 Lásd uo., 32.

23 Ezt Dávidházi Péter részletesen elemezte lásd DÁVIDHÁZI, i. m., 6–7.

24 *A költészet filozófiájáról* (1838) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 865.; vö. *Esztétikai táborozások*, uo., 713. (= WIENBARG, i. m., 57.); Ez az opozíció Mundtnál is megtalálható lásd a 28. jegyzetet.

25 *Vörösmarty Mihály minden munkái* (1845–1846) = ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, s. a. r. és a jegyzeteket írta T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1991, 19.

26 HEGEL, i. m., 1980. (I. köt.), 55.

27 Ezért ez a Hegel-hivatkozás, szerintem, nem tekinthető a Hegel-hatás kezdetének, vö.

KOROMPAY, i. m., 232–233. (A Mundttól származó Herder-utalást a *Filozófiai és esztétikai írások jegyzete* is idézi, MUNDT, i. m., 6–7.; ERDÉLYI, i. m., 1981, 1001.)

28 *Nyelvfilozófiai töredékek* (1839) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 549. (Vö.: „Bei aller zugegebenen Einheit und Unzertrennlichkeit von Vernunft und Sprache, Wort und Gedanke, ist doch die menschliche Sprache etwas Gemischtes, das nur nach der einen Seite in unser rein Vernünftiges und Göttliches, nach der andern aber in unserer Seeliches und in das Nervenleben hineinreicht. Dies ist die ächte Mischung des Individuellen, welches Sprache wird, und so gehen Temperament, Blut und Leidenschaften der Völker in ihre Grammatik und Wörterbücher über.” MUNDT, i. m., 8.)

29 *Nyelvfilozófiai töredékek* (1839) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 550.

30 Uo., kiemelés az eredetiben. (Vö.: „Die reine Vernunft, die alle Nationen zu einer gleichen intellectuellen Anschauung führt, würde als Sprachbildnerin eine allgemeine Sprache erzeugt haben, die bisjetzt nur als künstliches Problem erfindenden Köpfen vorgeschwebt hat.” MUNDT, i. m., 8.; Mundt később konkrétan Descartes-ot és Leibnizet bírálja az egyetemes nyelv eszméje miatt, lásd uo., 14–15.)

31 Lásd HEGEL, i. m., 1956, (III. köt.), 218–223.

32 Lásd *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* = Herders *sämmtliche Werke*, szerk. Bernhard SUPHAN V., Berlin, 1891, főként 141–142. (= J. G. HERDER, *Értekezések, levelek*, ford. RAJNAI László, vál., az utószót írta és a jegyzeteket összeállította RATHMANN János, Bp., 1983, 338–339.)

33 *Nyelvfilozófiai töredékek* (1838) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 550.

34 *Népköltészetéről* (1842–43) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Nyelvészeti...*), 102.

35 Uo., 101.

36 *A magyar népdalok* (1847) = uo., 129–130.

37 *Népköltészetéről* (1842–43) = uo., 105.

38 *A magyar népdalok* (1847) = uo., 110.

39 *Vörösmarty Mihály minden munkái* (1845–1846) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalmi...*), 62.

40 *Népköltészetéről* (1842–43) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Nyelvészeti...*), 106.

- 41 *Úti levelek*, 1845. január 10. = *Úti levelek*, naplók, s. a. r. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1985, 340.
- 42 *Kisfaludy Károly minden munkái* (1846) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalom...*), 111.
- 43 KOROMPAY, i. m., 192.
- 44 *Népköltészetéről* (1842–43) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Nyelvészeti...*), 102., 103., 105–106.
- 45 Uo., 104., 105.
- 46 *Magyar népdalköltészetéről* (1843) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Nyelvészeti...*), 218.
- 47 *Népköltészetéről* (1842–43) = uo., 111.
- 48 Uo., 108.
- 49 *Magyar népdalköltészetéről* (1843) = uo., 216.
- 50 *Vörösmarty Mihály minden munkái* (1845–1846) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalmi...*), 62.
- 51 *Történeteink költőisége* (1844) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Nyelvészeti...*), 221.
- 52 Uo., idézi KOROMPAY, i. m., 199.
- 53 *Naplójegyzetek magyarországi utazása alatt* = ERDÉLYI, i. m., 1985, 79., idézi KOROMPAY, i. m., 198.
- 54 *Vörösmarty Mihály minden munkái* (1845–1846) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalmi...*), 43.
- 55 Hegel és Erdélyi eposzfelfogásának lényegi különbségére Szajbély Mihály hívta fel a figyelmemet. A dolgozatom vitájára elküldött írásos hozzászólása nyomán, melyet ezután szeretnék megköszönni, e fejezetet több ponton is átdolgoztam.
- 56 HEGEL, i. m., 1980, (I. köt.), 103., 110., 114.
- 57 Uo., 56.
- 58 Uo., 94.
- 59 Uo., 115.
- 60 Uo., 109.
- 61 Uo., 147.
- 62 Uo., 118–119.
- 63 Uo., 250., kiemelés az eredetiben.
- 64 Uo., 174.
- 65 Uo., 269.
- 66 Uo., 278.
- 67 Uo., 16., vö. a 10. jegyzettel.
- 68 Uo., 21., kiemelés az eredetiben.
- 69 Uo., 274., kiemelések nem az eredetiben.
- 70 Uo., 270–271.
- 71 Uo., 279–280.
- 72 HEGEL, i. m., 1956, (III. köt.), 258.
- 73 Uo., 278., Vö. HEGEL, i. m., 1956, (III. köt.), 267–268.
- 74 HEGEL, i. m., 1980, (I. köt.), 278.
- 75 HEGEL, i. m., 1956, (III. köt.), 284–285. és i. m., 1980, (I. köt.), 189.
- 76 *Vörösmarty Mihály minden munkái* (1845–1946) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalmi...*), 43.
- 77 HEGEL, i. m., 1980, (I. köt.), 126. (a második mint helyett hibásan: *mind*).
- 78 HEGEL, i. m., 1956, (III. köt.), 260., kiemelés az eredetiben.
- 79 *Berzsenyi Dániel összes művei* (1847) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalmi...*), 129., 131. (kiemelés nem az eredetiben). E megállapítás nyomán ki is egészíteném Korompay H. János megállapítását, amely szerint Erdélyi ebben a kritikában elmarasztalta Berzsenyit az utánzás miatt, míg két évtizeddel később, a *Pályák és pálmákban* „utánzás helyett elsajátításról beszél”, i. m., 197., 222.; látjuk, már e dolgozatban is megjelenik az utánzással szemben az elsajátítás mozzanata.
- 80 *Népköltészetéről* (1842–43) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Nyelvészeti...*), 108.
- 81 *Czuczor Gergely* (1854) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalmi...*), 173.
- 82 *Vörösmarty Mihály minden munkái* (1845–46) = ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalmi...*), 53.; más összefüggésben idézi Korompay H. János, i. m., 236. Az már csak érdekesség, hogy az eposzt a költői lélek univerzumának nyilvánító tételt Herdertől idézi; holott idézhette volna az eposz herderies szellemű definícióját Hegeltől, vö. HEGEL, i. m., 1956, (III. köt.), 255.
- 83 MSzSz, 1847, I. 203., idézi: KOROMPAY, i. m., 237.
- 84 *Vörösmarty Mihály minden munkái* (1845–1846), ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalmi...*), 46.
- 85 Lásd KOROMPAY, i. m., 223.; *Czuczor Gergely* (1854), ERDÉLYI, i. m., 1991, (*Irodalmi...*), 172.
- 86 Lásd *A három divatlapról* (1847) = *Erdélyi János válogatott művei*, vál., szerk. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1986, 295., idézi KOROMPAY H. János, i. m., 220.

Közelítési lehetőségek Arany János költészetéhez

Mint minden alkotóé, Arany János munkássága is kiszolgáltatott az értelmezésnek. Állandó megszólításra van szüksége, hogy eleven és beszédes maradjon, intelligens kérdésekre vár, hogy intelligensen tudjon válaszolni. Természetesen már eddig is sok lényeglátó kérdés hangzott el, s ezekkel föltétlenül számolni kell. Az Arany-recepció első nagy ízületét a kortársak, a századvég–századelő és a két világháború közötti időszak írásai jelentik: Kemény Zsigmond, Salamon Ferenc, Szász Károly, Greguss Ágost, Lehr Albert, Gyulai Pál, Riedl Frigyes, Zlinszky Aladár, Szinnyi Ferenc, Beöthy Zsolt, Tolnai Vilmos, Császár Elemér, Négyesy László, Horváth János, Voinovich Géza, Keresztury Dezső könyvei, dolgozatai. Teljesítményük, úgy látom, megkerülhetetlen egy huszadik század végi értelmezői horizont kirajzolása-kor is. A közelítési lehetőségek, problémavetületek oly gazdag és kimunkált együttesét hozták létre, amelyhez hasonlóval (azonos intervallum alatt) alighanem egyetlen más nagy magyar alkotót sem ajándékozott meg a kritika. Felfogásuk alapja az Arany-költészet nemzeti és népi jellege, s ha e premiszakat tárgyilagosan átvilágítjuk, el kell ismernünk, hogy kifejtettnek, indokoltak, sőt nehezen vitathatóknak tűnnek. Mint ismeretes, az adott időszak kritikusai számára Arany a magyar költészet originálissá válását, önmagához eljutását jelenti. Az ő költészete a végső szó, a minden ellentmondást elhallgattató tromf, az adu ász. Ő dönti el végleg a XVIII. század végétől beinduló és csaknem egy évszázadig elhúzódó pert: az utánzó bizonytalanságot, a próbálkozások sporadikus többféleségét (Vörösmarty és Petőfi után) benne, általa váltja föl a vitathatatlan művészi színvonalú sajátságosság. A konkretizáló indoklások során Gyulaiék meggyőzően utalnak az Arany János-i költészet rendkívüli verisztikus reprezentativitására, arra, hogy a magyar flóra és fauna, karakterek, szokások, életforma-elemek, kulturális sajátságok robbanásszerűen – még Petőfihez képest is hallatlan bőségben – ömlenek a művekbe mintegy művészileg megteremtve-újáteremtve a magyar hazát.

Az időszak másik legfontosabb (a nemzeti karakter fogalmához szorosan kapcsolódó) irodalmi alapfogalmával, a népiességgel kapcsolatban megint csak érdemes méltányosnak lennünk. A közelebbi vizsgálat azt mutatja, hogy ez a terminus is számos lényegesnek látszó, legitim probléma gyűjtőme-

dencéje, jelentésintenciói minden nehézség nélkül kibonthatók többféle vetületben. Poétikai értelemben a sokat emlegetett fogalom a frissesség, élenkség, konkrétság attribútumaival rendelkező intenzívebb erőteret jelent, amely egyaránt meghaladja a klasszicizmus, a romantikus titanizmus és az almanach-líra elvontságát, inkonkrétságát, illetve érzelgősségét. Másrészt a népiesség a közvetlenség, őszinteség, természetesség, családiasság fogalmaival jellemzett kommunikációs, interakciós értelemmel is bír, olyan újszerű művészi közlésmódot reprezentál, melynek során az alkotó „leveszi a koturnust”, közel hajol, partneréhez-hallgatójához őt egyenlő beszédfélként kezeli, a homlokzat-, presztízsszállítás, presztízssépítés gesztusait (a korábbi költészetünkre oly igen jellemző ceremonialitásokat) egyértelműen elveti. A gondolatkör Horváth János nemzeti klasszicizmuskonceptiója révén jut el a gazdag rétegeltség, árnyalás, végső kimunkáltság stádiumába. A budapesti professzor szemében az Arany János reprezentálta magyar nemzeti klasszicizmus európai összehasonlításban is originális jelenség, a művészi közlés-mód „hiperdemokratikus” fokához való eljutás, olyan alkotói és befogadói kommunió, amelyben a csereviszony zavartalan, harmonikus. Horváth gondolatgyűjtése rendezett, átgondolt, következtetéssorai logikusan követik premisszáit. Rendszere – mint sok más totalizáló igényű irodalomtörténeti és elméleti látomás – a kritikus mérlegelő számára mutakozhat inkább személyes víziónak, mintsem betű szerint veendő megfelelések sorának, de így is tartalmas, erős utópikus energiájú gondolatgyűjtésnek tűnik. Elszántan visszafele köt: az újkori európai kultúra demokratizálódásának, élettélivé válásának, hatásnövekedésének processzusához kapcsolódik, az ellenirányú folyamatokat, a művészetbefogadás területén is jelentkező hasadásokat nem akarja látni. (A koncepció hibái, fogyatékoságai nem annyira Arany szerepének, jelentőségének és a magyar irodalmi fejlődés sajátosságának-origópontjának megragadásában érhetők tetten, hanem a normativitáshoz való ragaszkodás során, a jövő eredményhorizontjának elfedésekor – a szerves irodalmi fejlődésviszonyt, úgymond, megzavaró Ady elvi elutasításakor – tűnnek ki.)

Az 1945 előtti Arany-szakirodalom a szalontai költő esztétikai karakterének meghatározása terén is nélkülözhetetlen alapokat rak le. Igaz, meditációi a verses epika és a balladisztika fundamentumára épülnek, de e területen átgondoltak, lényeglátóak. Ha az *esztétikai robbanás* kifejezést nem használják is, a kritikusok világosan, egyértelműen utalnak rá. Minduntalan hangsúlyozzák, hogy Arany János munkássága a magyar irodalomban a korábbi sporadikusság, szétszórtság, véletlenszerűség állapotát maga mögött hagyva olyan újszerű esztétikai világot teremtett, amelyben tudatosság, kimunkáltság, szervesség, sokoldalú átgondoltság dominál, amelyben eddig ismeretlen gazdagságú és biztonságú formaöszön rendezi, strukturálja a műalkotás rétegeit. Salamon, Gyulai, Riedl és a többiek olyan lényegi karakterjelző

sajátságokat tárnak föl, írnak körül, tapogatnak körbe, mint az elbeszélés eseményrészeinek szerves összefüggése, mélyebb motiváltsága, lelki érdekeltségtől való átitatottsága, a szerkezet műfaj- és tárgyfüggősége, szerkezet, hang, kifejezés, stílus egysége, a szerkezet tárgyhoz idomulása. Ugyanakkor ami az egyik oldalról a forma egyediségének attitűdjeként, a másik oldalról a megszülető művek rendkívüli sokféleségeként, az oeuvre szokatlanul erős változatosságaként írható le. Az Arany-kritika – Szász Károlytól, Salamon Ferentől Riedl Frigyesen, Négyesy Lászlón, Tolnai Vilmoson át Voinovich Gézáig állandóan szem előtt tartja és tudatosítja mind a balladisztika, mind a verses epika sokféleségét, olyan későbbi törekvések előzményét szolgáltatva, mint a dimenzió és perspektíva változatosságát koncepcionális alapelvvé tevő Barta János-i gondolkozásmód (*Arany János és az epikai perspektíva*) és a műfajcsoporthoz tartozó versek rendkívüli sokféleségét középponti jelenségként föltárázó balladaértelmezői erőfeszítés (Imre László: *Arany János balladái*).

Az 1945 előtti szakirodalom tételes megnyilatkozásaiból és aránykijelöléseiből is nyíltan kitetszik, hogy a költő verses epikáját és balladisztikáját az elemzők a líra elé helyezik. Arany János alkotói karakterében olyan képességeket látnak elsődlegeseneknek, mint az erős, biztos képzeletvilág, a plasztikus megfigyelő- és szilárd emlékezőképesség, a mimetikus készség és a teremtő erő arányos együttese, a részletérzék, a konkrét, reális szemlélődésre való hajlam, az élettől való állandó megragadottság, szüntelen intenzív részesezés a természetvilág, az emberi környezetek, életformák, létterek tárgyas egészében. Ugyanakkor ez a „beható, nyugodt kontempláció” valamiféle ellentmondásokon, hasadásokon, krízisérzületen fölülemelkedő harmónia lehetőségét is jelenti a számukra. Az Arany-kritika jellegzetes humorkonceptiója (Salamon Ferenc, Szász Károly, Greguss Ágost, Riedl Frigyes, Szinnyi Ferenc, Voinovich Géza, Hantz Jenő) is ilyen harmonizációs, noha eredendően bipoláris szerkezetű fogalomra épül. A lét ellentmondásai az Arany János-i humorban az elemzők felfogása szerint rendre megjelennek, de a „mosolygó könny” szerkezetű végső megvalósulásban a fölülemelkedés, kiegyenlítőds gesztusában mégiscsak megoldódnak.

Az ötvenes–hatvanas évek Arany-recepciójának eredményei a korábbi időkéit meg sem közelítik. S ez nem csupán a rövidebb intervallum miatt van így. A kor szellemi gondolkozása a szabadság olyan csekély fokával rendelkezik, a korlátok olyan erősek, a váz és a tapasztóanyag, amellyel dolgozni lehet, olyannyira előtervezett, meghatározott, panelszerű, hogy komolyan vehető szellemi értéket, friss, érdekes, újszerű megközelítést létrehozni csak a csodával határos módon lehetne. A hatvanas évek szakirodalmának legérdekesebb darabja, Tamás Attila kis könyve (*Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*) mégis már-már megteremti ezt a csodát. Konceptiójának tengelyébe új problémaegyüttest állít: a szerzőt nem az Arany-költészet

nemzeti jellege és nem is az általa létrehozott esztétikai robbanás érdekli elsősorban, hanem az a *válságérzés*, az a *perspektíva hiányos létérzékelés*, amelyet meghatározó viszonyítási pontként kezel a szalontai alkotó poézisének felvázolásakor. A közelítés rendkívül érdekes távlatokat nyit meg, és a szerző problémakezelése is többoldalú, rugalmas. A krízisérzéssel szemben nem elutasító, de nem is apologetikus: Arany költői eredményeit számba véve, úgy tűnik, a válsággal szemben megteremtett művészi ellenvilág és a távlat hiányos attitűddel való azonosulás művészi lehetőségeit, esélyeit egyaránt érzékeli. A baj csupán az, hogy magát a *válságérzés* fogalmát nem tudja elégségesen kibontani, árnyalni, elemző módon átvilágítani, megjeleníteni, nagyobb folyamatokra visszavezetni, az újkori európai fejlődés egészében elhelyezni, és ezt a konkretizáció is elkerülhetetlenül megszenvedi. A fogyatékoságért, úgy tűnik, nem annyira maga az értelmező felelős, mint inkább a kor a maga alapvető világnézeti kérdésekben alternativitást nem ismerő, pardont nem tűrő ideológiai kényszereivel. A „megvalósult teleológiára” mint végső és vitathatatlan instanciára hivatkozó ellenőrző és meghatározó „szellemi hatalom” ugyanis nem kezelheti az újkori ember válságérzését természetes, legitim jelenségként, és ilyenformán a megértésnek is korlátokat szab. (Leggyakoribb engedélyezett értelmezési ajánlata az a nemes egyszerűséggel megalkotott tétel, hogy a Nyugat krízisjelenségei nem egyebek, mint az imperializmusba torkolló kapitalizmus válságszimpptomái.) Az alkotói válságérzetet értelmezni kívánó irodalomtörténésznek így meg kellett elégednie egy kompromisszumos megoldással: *szubjektum és objektum, ember és természet elidegenedésének, hasadásának* jobbára kibontatlanul hagyott, hegelianus-lukácsista alapfogalmát állítja központi értelmezői szerepbe, amelyre – bár egy szinten kétségtől működő- és magyarázatképes – végül is nem terhelhető rá az egész bonyolult problémakomplexum, s az Arany-költészet megértéséhez is csak bizonyos mértékig alkalmazható.

Sőtér István Arany-portréja, a hatvanas évek Arany-recepciójának leginkább reprezentatív teljesítménye terjedelmében, volumenében Tamás Attila esszéjét jelentősen fölülmúlja, mégis, a részletérdekességek ellenére, az elvi alapozás korrektségét, érdekességét, használhatóságát illetően mára jóval avultabbnak látszik. A *Nemzet és haladás* szerzője ugyanis munkájához a gondolati keretet a dogmatikus gondolkodás panelegyütteséből, kötelező jellegű eszköztárából kölcsönzi. A szalontai költő értékelését megalapozó ultima ratio a kor előírásrendszerének megfelelően nála is a forradalmi világnézethez való viszony, s a habozó, visszamaradozó, nem eléggé radikális alkotó rendre elmarasztaltatik, a Petőfivel való egybevetésben természetszerűleg alulmarad. „Aranynál a világforradalom eszménye éppúgy hiányzik, mint Erdélyinél”, „Népköltészetben Petőfi lényegileg: forradalmi költészetet népköltőn pedig: forradalmár költőt ért. Arany számára azonban a népköltészet elsősorban a nemzeti költészethez vezető utat jelenti”, „Petőfi forradalmi

programjához képest Aranynak inkább csak nosztalgiái vannak”, „Petőfi és Arany közt a valódi különbözőség abban van, hogy az előbbi eljut a világforradalmi szemléletig, míg az utóbbi megmarad egy sajátos, archaikus elemekkel átszőtt demokratizmusnál”. A népiség és forradalmiság különböző megjelenési formái, terminus-meghatározásai mai szemmel nézve meglehetősen furcsa egyveleget alkotnak Sőtér művében. A forradalmárság főcímkézése még csak-csak „következetes”: a stáció természetes végpontjaként kezelt radikálizmushoz („tudatos, programszerű forradalmiság”-hoz) való viszonyítástól nyer értelmet. A népiességfogalom jelentésváltozatai azonban már tudományosan végképp kezelhetetlen, tarka, zavaros terminus-meghatározásokban mutatkoznak meg. Van itt „plebejus, demokratikus népiesség” (a *János vitézé*), van „körülmenyeskedő, lényegileg régi módon népies” mű (Az *elvesztett alkotmány*), van „szintetikus népiesség” (a *Toldi*), van „nevelői hivatásérzetű népiesség” (erre is az 1846-os mű az egyik példa, de szintén idesorolható a *nagyidai cigányok*, a *Buda halála* és a *Toldi szerelme*), van népnemzeti (ez a korlátozott epigonköltészet), van „didaktikus népiesség” (ez a *Jóka ördöge*), vannak „össznemzeti igényű” és vannak ettől elmaradó, „kevésbé össznemzeti igényű” művek, amelyek nemigen utalnak „a nemzeti élet legégetőbb ügyeire” (ez utóbbiak a *Katalin*, a *Bolond Istók*, a *Daliás idők* első dolgozata). És van végül „népies-nemzeti” (ez a népiesség legmagasabb fejlődési foka: Sőtér egyik konkretizáló formulája szerint Petőfi első korszaka, Arany, Tompa, Vajda költészetének nagy része sorolható ide, másutt azt rögzíti, hogy a törekvés legmagasabb szintű megvalósulásának Petőfi népdalait, a *János vitézt*, a *Toldikat*, az Arany-balladákat és a *Buda halálát* tekinthetjük, ismét máskor egyértelműen a balladák reprezentálják számára e legfelső lépcsőfokot). Ráadásul, mint eddigi példáinkból is kitétszik, Sőtér István Arany pályaképének kirajzolásakor nem tud eltekinteni a korszak számára olyannyira nélkülözhetetlen teleológia-elvtől, minduntalan ezt vetíti rá a költő munkásságára. E teleologikus pályakép-vízió alapján Arany költészete valamiféle haladást mutat az egyre inkább problematikusnak érzett elemitől, egyszerűtől a „naiv-népies közjáték” gesztusait túlhaladó „polgáriasultabb”, bonyolultabb, a differenciált, elemző realizmus igényeinek, „általánosabb érvényű lehetőségei”-nek eleget tevő művekig. A szalontai költő „megnyugtató és végső” eredményei az irodalomtörténész elvi kijelölése szerint a komplex – egyenesen Móricz Zsigmond munkásságának előzményeként számon tartható – realizmus jegyében jöttek létre. Más kérdés, hogy az elemző a konkrét művekhez való viszonyulásban ezt az elvet nem képes érvényesíteni: a *Toldi*, mint láttuk, az irodalomtörténész tanúságtétele szerint úgy simul be a végső értéket reprezentáló *Buda halála*, *Toldi estéje*, *Toldi szerelme* mellé, mintha a „komplexitás fokában” nem volna köztük rendkívüli különbség. Hasonlóképpen átgondolatlan, ingadozó, ellentmondásos Sőtérnek az Arany János-i lírához és verses epikához való viszonya. Egyrésről, és ez kétségtelen érde-

me, az ötvenes évek lírájának „válságkarakterét” elismeri és kidomborítja, s az időszak lírai költeményeinek fontosságát talán minden eddigi elemzőnél inkább hangsúlyozza. Másrészt, bár az egyes epikus alkotásokról elismerően szól és az egész korpusz elemzésének jóval nagyobb terjedelmet szán, mint azt a líraértelmezésnél teszi, az Arany János-i verses epika elvi egyenrangúsítását nem tudja – úgy tűnik, nem is akarja – elvégezni. Fejtegetéseiben állandóan az idejétmúltság, ódivatúság, korszerűtlenség sugallatai sejlenek fel komolyabb indoklás nélküli ad hoc megjegyzések kíséretében („[...] a byroni modort nem sikerült áthasonítani, mert ez, korszerű volt még ugyan, de már nem soká – az elbeszélő költészet, amennyiben fennmaradt még, úgy, hála Browning drámai tömörítésének, lírai-egyöntésű formában”). Tapasztalatainkat némileg sommásan úgy is összegezhethetnénk, hogy Sőtér a *Nemzet és haladás* tanúsága szerint a maga tágabb, értőbb irodalmi kultúráját oly mértékig beletöri a kommunista irodalomszemlélet igájába, oly igen-igen alkalmazkodik a megszabott keretlehetőségekhez, a kor fogalomhasználati, teleologikus elvárásaihoz, hogy végül munkájában a tudományos korrektség, az átgondolt terminushasználat, a nyitott, többoldalú problémaláttatás vagy a körültekintés rendre áldozatul esnek. Tartozunk azonban az igazságnak azzal, hogy a tanulmányban a premisszák dogmatizmusa mellett minduntalan jelen vannak a megszorítás, árnyalás, mentegetés, mérsékelés szándékát tükröző megjegyzések; a dogmatizmus vadhajtásait Sőtér nyesegetni, szélsőséges megnyilvánulásait visszaszorítani igyekszik. Petőfi forradalmi programjához képest, igaz, Aranynak csak nosztalgiái vannak, de azért „Mégsem lehet az akármiféle elmélet, akármiféle nosztalgia, mely Petőfi programjával találkozni tud”, ha „Petőfi a forradalom tanulságait látja meg a történelemben, – Arany egy nemzeti-népi demokrácia nyomait”, a *Toldi*, „világosan tanúskodik” a „népiesség demokratikus tartalmairól”, „Lukács György és Hermann István megállapításai helyesek és igazak: a *Toldi*-ban a paraszt nemzeté emelkedéséről van szó, de azért *Arany nem paraszti, irodalmat értett nemzeti irodalmon, hanem [...] az egész nemzet valamennyi osztályához szóló irodalmat*” s így Miklós sorsát sem lehet a paraszt tragédiájaként fogunk fel.” (A kiemelés magától Sőtértől – Ny. B.)

A hatvanas évek vége, a hetvenes évek eleje végre némileg méltóbb feltételeket kínál a korszak irodalomkutatói számára. A primitív teleológiával átítított „haladás”, „realizmuselvűség”, „népiesség” ideologikus váza helyébe olykor-olykor már más alapfogalmakat is lehet állítani, másféle konceptuális hálót is ki lehet feszíteni. Németh G. Béla 1967-es, jelentős Arany-esszéje egyértelműen ezt teszi. Ugyanakkor az írás nemcsak az ötvenes-hatvanas évek tudományos gondolkozásmódját, hanem az 1945 előtti Arany-kritikát is lényegi pontokon opponálja. A nemzeti megközelítés helyett a kortárs XIX. századi német irodalmi és művészeti törekvésekkel (elsősorban a *poetischer*

Realismusszal) rokonítható, tágító analógiákat ajánlja, a népiesség, nemzeti klasszicizmus terminusokat félretéve jelentős megértési potenciált tulajdonít a pozitivizmus és a romantikus liberalizmus fogalompárnak, a harmónia-teremtő, egységkereső Arannyal szemben a krízisérzékelő – az európai irodalommal lényegében együtt haladó – költőt mutatja föl, s ennek konkretizációjaként (a verses epikát és a balladisztikát háttérbe tolva) az ötvenes évek lírájára mint az Arany János-i költészet legfontosabb ízületére irányítja a figyelmet. Az egyensúlyhiánnyal, távlatvesztéssel kapcsolatos költői attitűd megjelenítésekor kétféleképpen jár el. Egyrészt eszmény és valóság kettősségét fölillantva tulajdonképpen nem zárja el az utat olyan továbbgondolás elől, amely a krízissel szembeni ellenállás módozatai, művészi következményei felől bontogatná tovább ezt az attitűdöt. „Ez a líra az eszmény és valóság póluspárjának forradalom utáni feszültségében, széthajlásában jött létre. A nagy klasszikusok műveiben, a megélt és a forradalom előestéjén megvalósítható lehetőségként fölillant, egységesen egész etikus világkép és világrend volt az eszmény: a tiszta értelemmel érthető, a szabad akaratú tettel elrendezhető élet, az életbizalom állapota. A korszak kapitalista-pozitivista társadalmi-szellemi fejlődménye a valóság: a részeire hullott, a csak részeiben érthető és elrendezhető, eleve determinált élet; a bizonytalanság és bizalmatlanság állapota az egész iránt, a determinált bizonytalanság.” Másrészt viszont gyakran olyan megfogalmazási módot alkalmaz, olyan beállításokkal él, olyan hangsúlyokat tesz ki, amelyek a válság erővonalaiban való elhelyezkedés, az együttthaladás képzetét idézik föl. „Ami a pozitivizmus korában az európai polgári gondolkozáson áthullámozott, az hullámozott át az ő líráján is. Az egész széthullása, a megismerés kétsége, az igazság relativálódása, az egyetemes történeti célok elvesztése, a fejlődés és haladás azonosságának kétséssé válása, a szabad akarat és a meghatározottság, az erkölcsi felelősség és anyagi-történelmi determináció föloldhatatlan ellentéte, az erő immoralitása, a munka kiszolgáltatottsága, eldologiasodása, a hagyományos közösség bomlása, atomizálódása, individuum és közösség, az önelvű és társadalmi ember ellentmondása, az ember otthontalansága, elmagányosodása, elidegenedése önmagától, társaitól, a világtól – ezek s hasonlók verseinek tárgyai.”

A hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes évek Arany-értelmezése lényegében a Németh G. Béla kezdeményezte úton halad. Ennek közvetlenebb, személyesebb oka a budapesti professzor erőteljes szellemi jelenléte az időszak irodalomtudományában. A fejlemény azonban tágabb kontextusban is jól értelmezhető. Arról van szó, hogy a „marxista irodalomtudomány” a hetvenes-nyolcvanas években fokozatosan, de megállíthatatlanul erodálódik, az irodalmi szakma elhagyja a hatvanas évek fogalmi pilléreit, teleológiáját, sőt ahol lehet, ellenkező állításokat fogalmaz meg. Az érdeklődés, az elemző figyelem így természetszerűleg fordul az ötvenes évek válságszimpptomákkal

teli lírája felé. Az életmű e részének kodifikálása – a nyolcvanas, kilencvenes évek középiskolai tankönyvei ezt nyilvánvalóan tanúsítják – viszonylag hamar végbemegy. Barta János 1973-as versesepika-tanulmánya és Imre László 1988-ban napvilágot látott balladaelemző könyve mint korrekciós kísérletek és mint tudományos teljesítmények fontosak, számon tartandók ugyan, de a folyamatot lényegileg nem befolyásolják. Már csak azért sem, mert a válság fogalmának presztízsszerzése, pozícionyerése az irodalmi gondolkodás tágabb rétegeiben is feltartóztathatatlanul halad előre. A biztonsággal, célos távlatbirtoklással szembeállított krízisérzület ugyanis mindenkor alkalmas ellenlábasa a hatalmi ideológiának, ugyanakkor konkretizációs foka, hogy úgy mondjam, jelentős mértékben variálható, beállítható a lehetőségeknek megfelelően. Az Arany-líra válságkarakterének kontúros kirajzolásához és a korpusz egész életművön belüli jelentőségének hangsúlyozásához mind szilárdabbnak látszó kultúr-, eszme-, művelődés-, művészet- és irodalomtörténeti állványzat kínálkozik támasztékul. A modernség fogalmával egyre inkább az értelemadó univerzálék ellehetetlenülésének szem előtt tartása, a távlathiányos világrend elismerése, elfogadása azonosul, az újkor – és különösen a XX. század – meghatározó kulturális teljesítményeinek az erózió sodrásirányában elhelyezkedő alkotók, művek látszanak, s ez a látásmód az európai irodalom olyan vízióját rajzolja ki, amelyhez Arany munkásságából még leginkább az ötvenes évek krízisérzékelő lírája képes kapcsolódni, noha ellentmondásosan, megkésetten. A megkésettség gyakori emlegetése jelzi, hogy az irodalmi jelenségek föltérképezésében a teleologikus elképzelés a hetvenes–nyolcvanas években is tovább él, noha a célirány már nem a kiteljesedést jelentő realizmus – mint volt a hatvanas években –, hanem a szilárdságkeresés hasztalanságára, a távlatkiküzdés, támasztalálás elvi lehetetlenségére való mind teljesebb ráeszmélés, s az értékben való részesedés egyre inkább annak függvényévé válik, hogy mű és alkotó a stáció melyik fokán helyezkedik el. Az 1972-ben megjelent többszerzős líraelemző antológia, *Az el nem ért bizonyosság* esszéi az 1850-es évek kulturális atmoszféráját jobbra már a létben való otthontalanság, az értéktelenné vált léthelyzet felől közelítik meg, s az egyik értelmező expressis verbis kijelenti, hogy Arany nem volt modern költő, mert nem vette tudomásul, hogy az irodalom paradigmasora olyan egymás után következő stációkat alkot, amelyekből nem lehet visszafele indulni. A kilencvenes években azután megjelennek a posztmodern alapozású elemzői kísérletek. Ezek az életmű egységes, mögöttes erővonalai feltárására nem törekedve az elfojtott jelentések játékba hozásának módszerét mint a hagyományos értelmezést kiváltó elvet követik és a világ elszövegeződése, a mindent meghatározó nyelviség elvi alapjairól indítják gondolataikat (Szili József, Milbacher Róbert, Szilasi László).

Az Arany-recepció problémalátásának áttekintése után a legfontosabb csomópontok, problémavetületek megragadása, lehetséges továbbgondolási irányai jelzése van hátra. Az 1945 előtti kritika helykijelölése, a költőnek a magyar irodalom kontextusában való elhelyezése, mint említettem, nehezen vitathatónak tűnik. Más kérdés, hogy a nemzeti irodalom keretrendszere mellett az európai irodalom mozgásirányai közepette is el kellene gondolni a nagyszalontai költő munkásságát, még akkor is, ha e művelettel végső soron nem mondunk ellent az originalitás elvének. A korabeli szakirodalom azonban e téren nem bővelkedik hasznos intenciókban. Horváth János ismeretesen a nemzeti klasszicizmus sajátosságát hangsúlyozza, analógiákat, kapcsolódási pontokat nem munkál ki, és Riedl kitűnő, gazdag fantáziájú monográfiája is csak elnagyoltan érinti e kérdést: Arany János európai irodalmi beágyazottságának jelzésekor megelégszik azzal a ténnyel, hogy ő vezeti át irodalmunkat a modern elemző realizmusba. Az átfogóbb vizsgálódás alighanem a részkérdéseket is érdekesen világítaná meg. Kíváncsún mutatkozik például számomra a Parnasszal kapcsolatos analógia-lehetőségek megkeresése, a Tennysonnal való egybevetés, a preraffaeliták modern románcaival való kapcsolódási pontok jelzése. Fontos, elvégzendő feladat az Arany János-i rendkívüli „verisztikus reprezentativitás” összehasonlítása a byroni, puskinsi verses epika tárgyiaság szintjével, konkrétsági fokával, testi, fiziológiai „realizmusigényével”. Az eredmény valószínűleg azt mutatná meg, hogy míg a két nagy XIX. századi költő anyagkezelése közelebb áll a klasszika és a romantika felfogásához, Arany e téren a realizmus konkrétság és egyediség igényével mutat rokonságot. (Az igazsághoz persze hozzátartozik, hogy a *Toldi* íróját a későbbi szakirodalom sem helyezi el megnyugtatóan az európai irodalom mozgásirányai közt, az eredetiség és az analógiás kapcsolódások együttlétét körültekintően, korrektül kimutatva. E tekintetben Németh G. Béla fentebb vázolt pozíciókijelölése is részleges érvényűnek tűnik, legfőképpen azért, mert a német poétikus realizmussal való egybevetés a verses epikát illetően érdemleges magyarázó lehetőségeket nem kínál.)

Az 1945 előtti Arany-recepció gondolkozásában, láttuk, rendkívül fontos elem a költő munkásságának esztétikai robbanásként való fölfogása és sajátosságának alapos, konkrét, differenciált leírása. A leírás, úgy tűnik, a fogalmi föltárásban, a szétválasztó és egyesítő gondolkozási folyamatok kijelölésében is nélkülözhetetlen medret szab a későbbi meditációk számára. E fogalmiságot természetesen lehet alakítani, frissíteni. A szerkezet műfaj- és tárgyfüggősége, a szerkezet tárgyhoz idomulása, kifejezés, hang, stílus egysége átalakulhat a „műrétegek egyedi összeszervezése iránti igény”, az „organikus rétegeltség”, az esztétikum sajátosságát jelentő „megjelenési viszony” fogalmaivá. Kereshetünk összefoglaló történeti-poétikai terminust: beszélhetünk az individuális formaszervezés gesztusáról, az individuális forma iránti igény „tudatosodásáról”, végső megszilárdulásáról, és odarajzolhatjuk a

szalontai költő mögé a XIX. századi magyar költészet idevonható előzményeit. Az Arany János-i poétikai, esztétikai újszerűség megragadására törekedve alighanem haszonnal sorakoztathatunk fel és bonthatunk ki *a forma individualitásának* elve mellett két másik fontos sajátosságot: *a dinamizmus-*, illetve *feszültségigénynék* és a *tárgyi hitel föltétlen igényének*, az *esztétikai megformáláshoz nélkülözhetetlen tárgyi igazolás elvárásának* elvét, természetesen itt is történeti-poétikai látószögből tekintve a jelenségekre.

Az 1960-as évek álproblémáit ma már nyugodtan mellőzhetjük, a realizmus kérdésére azonban szükséges visszatérnünk. A korábbi ideológiai jelentésátvitelektől terhelte megnevezéseket, megfogalmazásokat természetesen el kell vetnünk, irodalmibb, tárgyszerűbb, korrektebb konceptuális keretet kell keresnünk a stílusirányzat megközelítéséhez. De a vizsgálódásra magára föltétlenül szükség van. Válaszolnunk kell először arra a kérdésre, hogy az ideologikus kényszerfelfogás útvesztőjéből, zsákutcáiból kikászálódva mit értünk, érthetünk realizmuson, azután pedig arra, hogy ebből Arany János költészete milyen mértékben részesül. Jómagam a többféle elvi kiindulási lehetőség, ma is használható fogalmi keret közül Ian Watt klasszikus művét (*The Rise of the Novel*) választanám. Watt a realizmus kialakulását az újkori modernitás alapvető folyamataival kapcsolja össze. Az általa kiemelt karaktervonások nagyjából a következők: az individuális tudat és nézőpont fölerősödése, a korábbi univerzália-elv elvetése és fölcserélése a látásmód egyéni-egyedi formájával, az egyedítésre való határozott törekvés a figurák szituáltságában, a környezet, a háttér, a cselekvési tér és időhorizont megrajzolásában, a korábbiaknál sokkal egységesebb, okszerűleg indokolt, motivált részekből összeálló cselekményegész kialakulása és a figurális nyelvhasználat háttérbe szorulása, a nyelvi referencialitás irányába való elmozdulás. S magam e sajátosságcsokrot még egy fontos elkülönítő vonással egészíteném ki: a realizmus lélektani víziójában a pszichikai mozgások lényeges változást mutatnak a korábbi irodalom emberábrázolásához képest: a humán pszichikum itt nem harmonikus, hanem dinamikus, feloldhatatlan ellentéteket tartalmazó egységként jelenik meg, s a lélek mozgulásai nem valamilyen harmonizáló, magasabb egységhez kapcsoltan, hanem e feszültségkezelés célracionális eszköztáráként, „manipulatív” gesztusegyüttesként mutatkoznak meg. (A freudizmus fogalomkészletét fölhasználva úgy is mondhatnánk, hogy a realista lélekábrázolás az emberben olyan „pszichikus gépezetet” tár föl, amelyben feszültségcsökkentő indulati eljárások mechanizmusai: indulatátvitelek, internalizációk, különböző büntetési szükségletek, elfojtások, szublimációk, fixációk, projekciók, racionalizációk, regressziók dominálnak.) A modern, újkori realizmus eme ismérveit nehézség nélkül rápróbálhatjuk a szalontai alkotó költészetére. Az eredményt, gondolom, körülbelül így lehet majd summázni: bőségesen fogunk találni indokot arra, hogy Arany munkásságában realista jegyeket lássunk, egészében azonban verses epikáját (a

két *Bolond Istók* kivételével) realizmussal erősen átjárt, de attól mégiscsak elváló (azon túlhaladó) korpuszként foghatjuk fel. Úgy is mondhatnánk, hogy a *Toldit* és társait olyan modern románcnak tarthatjuk, amelyek a föltétlenség, korlátozatlanság látomásához, a körülmények hatásának nem alávetett, magasabb entitásokkal kapcsolatot tartó lélek víziójához ragaszkodnak, miközben a modern realizmus jegyeivel erősen átitatottak. Ugyanakkor azt is szem előtt kell tartanunk, hogy az angolszász terminológiai értelemben fölfogott románc fogalmából sem bontható ki az Arany János-i epikus költészet törekvésrendszere a maga teljességében. A magyarázathoz nem nélkülözhetjük néhány alapvető más műfaj lényegfeltáró erejét, magyarázó potenciálját. A leghelyesebb eljárás valószínűleg az lehet, ha az eposz, az archaikus „egyszerű formák” (monda, rege, legenda, példázat), a byroni lírai poéma, a verses regény, a travesztiák, paródiák és a modern poémák, „hosszúversek” lényegi jegyeit újragondolva egyenként próbáljuk ki, milyen magyarázó lehetőségeket tudnak szolgáltatni az Arany-értelmezés számára. (Hasonlóképpen körültekintően kell eljárunk az egyes művek rétegeltségének föltérképezésekor, a sokféle, egymással keveredő perspektívaelem szétszalazásakor. Arra a kérdésre, hogy mely Arany-művek – s az egyes művek mely rétegei, részei – tűnnek esztétikailag értékeseknek, mélyértelműeknek, a ma számára is fontos problémahorizontot kontúrosan kirajzolóknak, és mely szövegekkel szemben fogalmazhatók meg a feladatszerűség, az elvárásoknak való megfelelni akarás fenntartásai, nyilvánvalóan csak e művelet elvégzése után kísérhetjük meg a választ.) A realizmus kérdéskörét érintő újragondolási igény természetesen a „realista teleológia” elvetését is jelenti. Az Arany János-i költészetet – mint már a sőtéri teleologikus pályakép-vízió ismertetésekor is jeleztem – egészében nem látom megjeleníthetőnek az egyszerűtől a komplexebb, bonyolultabb ábrázolásmód felé haladás víziójában-ideológiájában, s szimplifikálónak, károsnak tartanám, ha értéktulajdonításunk ehhez a sémához alkalmazkodva működne az egyes művek megítélésénél.

Az Arany János-i költészetről való gondolkozás egyik legfontosabb s egyben legbonyolultabb kérdése a verses epika, balladisztika és líra egymáshoz viszonyításának, jelentőségének, helyi értékének, karakter-meghatározó vonásának kérdése, s a kérdés átmeditálásakor azonnal egy másik dilemmába ütközünk. Két alapvető emberi-művészi attitűd-alternatíva jelenik meg előttünk: egyrészt az afirmációs igény, bizalom, célos világlátás és relativizáló reflexió egyensúlyát megteremtteni akaró szándék, késztetés, másrészt a sodró erejű krizistudatnak való átadottság, a távlathiányos lehetőségmező elfogadása. Úgy is mondhatnám, hogy az Arany-költészetet egészében nem lehet anélkül kezelni, hogy annak afirmációs igényét és válságtartalmát ne tegyük latra, ne értelmezzük, analizáljuk, ne vezessük vissza tágabb történeti, kultúrtörténeti folyamatokra, jelenségekre. Az 1945 előtti recepció legfőbb

fogyatékosága éppen az, hogy az Arany János-i krízisérzékelést nem akarja igazán megérteni és tágabb összefüggésekbe átvezetni; számára ez lényegében valamiféle antitézis, amelyen túl kell emelkedni, amelyet le kell gyűrni. De az 1970 utáni féloldalas recepció, az egyoldalúvá váló lírakultusz is afirmáció és válság elégtelen megragadására vezethető vissza. A folyamat, mint utaltam rá, a líra egyenrangúsítására irányuló jogos korrekcióként kezdődött, majd olyan irányt vett, olyan átcsapásokban mutatkozott meg, hogy végül az oeuvre epikai része többnyire megszólíthatatlan maradt, a megkésetttség, korszerűtlenség fogalmaival itatódott át.

Az epikától való idegenkedés gyakran úgy igazolja magát, hogy az Aranykorabeli irodalmi gondolkodás egyoldalú tradicionalizmusát hangsúlyozza, Gyulaiék regényellenességére, a monumentális-archaikus-statikus nemzeti forma kívánalmára mutat rá. Holott a beállítás csak részben igaz. Az Aranykritika nagyepikáról való gondolkodásának vannak jóval mélyebb szintjei is. A kor nemcsak kívánja az eposzt, de erős kételyeket is táplál vele szemben, külsőségeitől, sztereotipizált sajátságaitól már elhatárolja magát. Elvárásai – az én olvasatomban – inkább értelmezhetők az erodálódó szilárdság védelmét szolgáló nagyforma vágyaként, mint a tradíciós kötelmek mechanikusan értelmezett elvárásaként, régi beidegződések működtetéseként. Salamon, Gyulai, Riedl Arany változatos epikai törekvései lényegét tartalmaz gondolatkörökkel próbálják megragadni, amelyek minden hermeneutikai distancia ellenére is érthetőnek, számunkra valónak tűnnek ma is. Olyasfélékkel, mint a tágasság megkísértése, a szubjektum horizontján való túllépés, az empátiás érzékenység működtetési lehetősége, a világ gazdagsága iránti megnyitottság, a szilárdság, biztonság, létszerűség újrateremtésére tett kísérletet: egyszóval az afirmatív létérzékelés védelme egy eróziónak, relativizálódásnak nagymértékben kiszolgáltatott újkori, modern világban. S meghatározási kísérleteikben valóban az Arany-költészet lényegi sajátságaira ismerhetünk. A szalontai költő verses epikájának egy része (*Az elveszett alkotmány*, a *Katalin*, a *Nagyidai cigányok*, a *Bolond Istók* első éneke) ugyan a krízisérzésnek való átadottságot, a demitizáló, destruktív, metapoétikus gesztusokat mutatja fel fő sajátsággként, más részétől azonban elvitathatatlan az afirmatív azonosulás, a szilárdság, elrendezettség igénye, az épség védelme, a relativitások körén túlemelkedő bizonyosság keresése, és ez az igény az alkotói egzisztenciában mélyen gyökerezőnek, az előző attitűddel legalábbis egyenrangúan értékhozónak tűnik. S az Arany János-i balladisztikában szintén hasonló a helyzet. A kaotikus világ látomásai mellett (*Híd-avatás*, *Vörös Rébék*) értékteremtő erővel vannak jelen az utópikus, hősidilli művészi ellenvilágok, az értékkaószból diadalmasan kiemelkedő morál, vagy legalábbis a sorsszerű igazság érvényesülését biztosító magasabb entitás víziói. (Az ötvenes évek lírájában valóban hangsúlyosabb a krízisérzés, de azért itt is jelentkezik a fölüllemelkedés igénye, az afirmáló attitűdhöz ragaszkodás, és nemcsak a

szervetlen verszárlatokban, hanem a verssszervezés, versszerkesztés fegyelmeiben, a klasszicizáló, általánosító igényű metaforahasználatban, a metrika, ritmika megkötésében, a tárgyi világ tagolt, plasztikus megjelenítésében.)

Az Arany János-i költészet többoldalú válságkezelése, kétpólusú attitűdje empirikus alapot adhat egy továbbhullámozó, szétygűrűző, mind elvibb karaktert öltő, a ma feszítő problémazuhatagát mind teljesen magába ömlesztő gondolatfolyamnak, amelynek végén egy voltaképpen igen egyszerű kérdés áll, az, hogy vajon szükséges-e a modernség fogalmát a krízisérzület tudomásulvételével, az annak való átadottsággal azonosítanunk. A tendenciózus kérdés persze a tanulmányíró nemleges, méghozzá eltökélten nemleges válaszát előlegezi meg. Mindenképpen úgy véli, abból, hogy 1970-ben vagy 1980-ban a kommunizmus magabiztos teleológiájával szemben időszerű volt az újkori válságérzület meghatározó erejének hangsúlyozása (s erre a kilencvenes években természetes módon épült rá a posztmodern egyféle, disszemináció-központú változata) még nem következik, hogy e meghatározó erő 2000-ben kulturális fétissé kellene emelnünk, s hogy azokat a kulturális tendenciákat, amelyek affimáció és relativizálás egészséges, elfogadható arányát tartják szem előtt, korszerűtlenné kell minősítenünk. Annál kevésbé tehetjük ezt, mert 2000-re egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy vagy tud kultúránk a különböző de- és di- előtagú műveletek (decentralizációk, dekonstruálások, demisztifikációk, disszimulációk, differencia-, divergenciaképzések) mellé igenlő, azonosuló gesztusokat is teremteni, vagy nemigen lesz kultúránk, legalábbis a szó élhető és éltető értelmében.

E megállapítás megtételekor természetesen azonnal el kell határolnom magam bármiféle fundamentális értelmezéstől. Meggyőződésem, hogy a XX. század végén élő európai ember válságproblémáit sem egy huszárvágással megoldani, sem érvényteleníteni, szőnyeg alá söpörni, bagatellizálni nem lehet. Az újkori embernek éppen elég oka van arra, hogy úgy érezze, léte, élete, szociabilitása, kulturális érzülete gondokkal van teli. A szubjektum elkülönítő, reflektív distancionálása mára a meghasadt egység átérzésévé vált, a világtól való elszakadás, elmagányosodás negatív élményévé. A Baconnál távlatok, nagy perspektívák felé mutató, az ismeretek letisztítására szolgáló észkritika néhány évszázad múltán (Locke, Hume, Berkeley, Kant, a logikai pozitivizmus, a pragmatizmus tisztázó kísérletei ellenére, sőt részben azok következményeként) az ember megismerőképeségét, tudományos önbizalmát roncsoló, a filozófia lehetőségi körét összezsugorító ismeretelméleti meggyőződéshez vezetett. A tudományos, technikai fejlődés előfeltételeként fölismert, az emberi vágyaktól, teleologikus kíváncsagságtól megszabadított objektív tárgyilagosságról nemcsak az derült ki, hogy végső soron megvalósíthatatlan, hanem az is, hogy végül olyan világ elismerését követeli meg, amely nem az ember igényeire szabott, amelyben idegenül, kiszolgáltatottan egzisztálunk. A kitáguló világ, az emberi világképek végtelen tarkaságának,

sokféleségének fölismerése, a kozmosz riasztó hatalmasságának és a Föld jelentéktelen porszemmé zsugorodásának kénytelen-kelletlen tudomásulvétele leküzdhetetlen akadályként áll utunkba, ha a számunkra rendelt megváltás, a privilegizált megvilágosodás, a nekünk való egy-igazság édenébe visszavezető ösvényt keressük. A reneszánsz és a reformáció szabad, méltóságos individualitást ígérő mozgalmi a kíméletlenül globalizáló, komfortitást követelő tömegtársadalmak korába vezettek, az eldologiasult szerep, intézmény, ceremónia továbbra is jóval meghatározóbb erő világunkban, mint az emberi bensőség, az elnyomást, kizsákmányolást nem tudtuk száműzni életünkől, antropológiánk, öröklött ösztönstruktúránk és magunk teremtette technikánk, környezetünk összeférhetetlenségét, inkompatibilitását kénytelenek vagyunk végső pusztulással fenyegető veszélyforrásként fölismerni. Csakhogy, mint említettem, mindebből még nem következik a válság fétisként való fölismerésének szükségessége. Annál inkább nem, mert éppen a megismerést érintő tanulási folyamataink közben értettük meg, hogy valóságunkat olyan végtelen számú tényből álló, divergens halmazként kell fölfognunk, amelyben mindenféle igazságra és mindenféle esélyre lehet igazolást találni, s amely tényhalmazra a magunk állásfoglalásával alakítóan, módosítólag visszahatunk. Különösen körültekintőnek kell lennünk a művészetekre, az európai s a magyar irodalomra vonatkozó általánosítások megalkotásakor. A művészet, nagyon úgy tűnik, karakteresen saját létmódú entitás, amely nem vezethető le egészében a környezeti viszonyokból, elhamarkodott volna tehát azt az elvárást szögezni vele szembe, hogy föltétlenül feleljen meg egy disszeminációs vízió alapján elrendezett világkörnyezetnek. Másrészt az újkori európai irodalom alkotásai (és filozófiai, tudományos, gondolati erőfeszítései) még a XX. század legvégén sem csupán egyféle sorba rendezhetők: a válsággal szembeni ellenpontképzés, az egybeforrasztó, épségvédő gesztusok, a relativizáló reflexív tendenciák, a héraikleitoszi erózió és a távlatkeresés, az afirmációs igény közötti egyensúlyra irányuló emberi törekvések éppúgy szolgálhatnak alapul, ha föltérképezésükre törekszünk, mint a krízis tudomásulvétele s az erővonalaiban való elhelyezkedés. További körültekintésre sarkalló tény, hogy a mi magyar irodalmunk és benne költészetünk egészen nyilvánvalóan egyféle pluralista olvasatnak kínálja föl magát. A magyar költészet – a XX. században is – legalább annyira mutatja föl a többirányú tettekreánság, világ iránti megnyitottság, sokirányú, lezárulni nem akaró lelkiség, problémaérzékenység entitásait, ha úgy tetszik a próbálkozó ember imidzséhez való ragaszkodás nyomait, mint a válságnak való átadottság kontempláló gesztusait.

Mint említettem, az Arany János-i költészetet megvilágítani kívánó recepció egyik központi kérdéseként, az értelmezés sikerességének, az életmű megszólaltatásának, megelevenítésének fontos feltételeként kell számon tartanunk a válság és a válsággal kapcsolatban lehetséges, termékeny művészi

attitűdök többoldalú, körütekintő átgondolását. Az 1945 előtti Arany-kritika az életmű krízisérzékelését, diszharmonikus elemeit azért nem tudta jelentőségüknek megfelelően számba venni, mert számára a válságszimpptomák nem a középkorból kibontakozott újkori ember létének – megértendő, analizálandó – attribútumai voltak. A hetvenes–nyolcvanas évek recepciójának fő árama viszont a föltétlen életbizalmat követelő, dogmatikus teleológiával ellenkezve akarva-akaratlanul olyan helyzetet teremtett, amelyben a válság minél teljesebb átélése és a vele való azonosulás került presztízshelyzetbe, vált a modernség legfontosabb ismérvévé.

Arany János költői törekvései fényében mindkét álláspont részleges érvényűnek tetszik. Ideje új lapot nyitnunk.

Mártírium, puritanizmus, retorika

– Két XVII. századi magyar református prédikációs kötet tanulságai –

Mártírok Coronája (Kolozsvár, 1675)¹ című munkájában Szőnyi Nagy István (1633–1709) református prédikátor ma is helytálló módon fejt ki a mártír, mártírium, mártíromság szavak etimológiáját: „Hogy a szón kezdjem el... deakosan *Martyr*, *Martyrium*, magyarosan *Mártyr*, *Márttyrom* és *Márttyromság* annyit téssen magyarul, mint Tanu bizonyság és Tanu bizonyság tétel, és amint már a szónak ereje kiszélesedett, szélesebb értelemben is közönségesé lett: Martyrnek mondatik, valaki a Jesus Christus igasságául valami módon vallást és bizonytságot téssen, és valaki az Evangyeliomi igasság mellett valami módon szenved.”² Szőnyi ezt követően kilenc pontban sorolja fel a tágabb értelemben vett mártíromság különböző fajtáit, majd tizedikként a fogalom szűkebb jelentését, a tényleges vértanúság mibenlétét tárgyalja. Ez a jelentésingadozás végigvonul az egyház egész történetén. A szó jelentése már az Újszövetség eredeti görög szövegében a jogi értelemben vett tanúskodástól a hitvalló bizonyágtételen át a tényleges vértanúsáig terjed.³

Az ókeresztyén kor kezdetén a mártírium fogalmát tágabb értelemben használták, követve a biblikus hagyományt, ‘tanúágtétel, hitvallás’ jelentésben. A keresztyénüldözés erősödésével, a III. századtól kezdve azonban egyre inkább a hitüket vértanúsággal is megpecsételő keresztyéneket nevezték mártírnak, az egyéb szent életűeket pedig hitvallóknak (*confessores*). A fogalom az ezt követő századokban került latin közvetítéssel a legtöbb európai nyelvbe, s általában már szűkebb, ‘vértanúság’ jelentésben.⁴ Arra nézve, hogy ebben az értelemben az egyház kit tekintett mártírnak, Augustinus szállóigévé vált mondása volt a mérvadó: *Martyres non facit poena, sed causa*⁵ (Nem a szenvedés ténye, hanem annak oka tesz valakit mártírrá).

A mártírok tiszteletének már a II. században vannak nyomai, s a következő századokban ebből formálódott ki a szentek kultusza. A mártír prototípusa a szentnek, de nem feltétlenül azonos vele, hiszen az egyház nem minden mártírt avatott később szentté, s a szentek sorába is egyre nagyobb számban kerültek vértanúságot nem szenvedő keresztyének.

A reformáció számos más tényező mellett a mártírhagyományt is igyekezett újraértelmezni. Ez azért is sürgető volt, mert az előreformációs törekvéseknek és magának a reformációnak is kezdettől fogva megvoltak a maga

vértanúi. Annak, hogy a mártírium kérdése a reformátori iratokban mégsem került központi helyre, alapvetően három oka van. Először is látnunk kell, hogy a mártírium a keresztyén dogmatika történetében sohasem vált hittétellé, legfeljebb kisebb radikális csoportok hangsúlyozták a vérkeresztség fontosságát. Azaz az egyház sosem propagálta a vértanúságot, de szükség esetén az abban való helytállásra biztatott. Mivel a reformátorok elsőrenden hittételek tisztázására törekedtek, azok a kérdések, melyekben nem történt szakadás, nem kerültek az érdeklődés középpontjába. Másrészt viszont a mártírium kérdésének a szentek kultuszával való érintkezése azt eredményezte, hogy a közbenjárásról és megigazulásról szóló reformátori tanítás jegyében gyakran a mártírok cselekedetei is a polémia kerettüzebe kerültek, s a hitviták oltárán bizony a mártír hagyomány jelentős része is feláldoztatott. Így aztán a polemikus argumentáció mellett a mártírok legfeljebb a hitbeli helytállás példaként jelennek meg a XVI. századi protestáns egyházi irodalomban. Végül a reformáció radikális, chiliasztikus irányzataitól való elhatárolódás kényszere sem kedvezett a mártír hagyománynak, hiszen képviselőik a Jelenések könyvére hivatkozva az ezeréves birodalom küszöbön álló eljövételét hirdették, amikor is az első feltámadás után Krisztus az előző századok keresztyén mártírjaival együtt megkezdí földi uralmát.

A protestáns ortodoxia, mely a tantételek tisztaságának védelmére rendezkedik be, ugyanezt a gyakorlatot folytatja, sőt talán még következetesebb is e téren, mint a reformáció első nemzedéke. Így aztán a XVII. század elejére létrejön egy olyan statikus, historizáló mártírium-fogalom, melynek szinte már nincs is közvetlen kapcsolata a mindenkori valósággal. A mártírium fogalmának igazán biblikus értelmezésére, újbóli aktualizálására csak a személyesebb kegyességet szorgalmazó, a hittartalmak intenzívebb érzelmi átélését hangsúlyozó puritanizmus és pietizmus időszakában kerül sor.

Geleji Katona István (1589–1649)⁶ és Köleséri Sámuel (1634–1683)⁷ egy-egy prédikációs kötetének vizsgálatával a továbbiakban a mártíriummal kapcsolatos kétféle (ortodox–puritán) prédikátori magatartást igyekszünk jellemezni. Amennyiben a mártíriumot tárgyaló szöveg exemplumként jelenik meg, annak formai, műfaji, retorikai elemein túl beágyazottságára is figyelünk, szem előtt tartva Tüskés Gábor megállapítását, mely szerint az exemplum „vonatkoztatott forma, egy szöveg az applicatio révén válik exemplummá”.⁸ Látni fogjuk azonban, hogy a mártírium témája, különösen a puritán gyakorlatban korántsem merül ki az exemplumhasználatban.

Ami az ortodoxia fogalmát illeti, alapvetően ma is elfogadhatónak tartjuk Szabó Géza több mint fél évszázaddal ezelőtti megállapítását, mely szerint a XVII. századi magyar református teológia alapmagatartását az ortodoxia, azaz a reformátori teológia szellemében értelmezett „igaz hit”-hez való feltétlen ragaszkodás és az érte folytatott polémia jellemzi. Ehhez képest az ortodox kegyesség spirituális deficitjét korrigálni kívánó pietisztikus mozgalmak

teológiai-dogmatikai értelemben inkább csak színező elemek a kor szellemi palettáján.⁹ A mártírium megítélésének módosulásához azonban, éppen azért, mert az nem dogmatikai, hanem a hitgyakorlathoz kötődő jelenség, elégséges változást hoz a puritánus kegyesség. Az elmondottakat támasztja alá Tőkés István megállapítása is, aki a bibliai hermeneutika történetét vizsgálva úgy véli, hogy hermeneutikai értelemben nem az ortodox és puritán-pietista bibliai hermeneutikai gyakorlat között van éles cezúra, hanem az előbbiek és a XVIII. század racionalizmusa között.¹⁰ Az ortodox és puritán magatartás közötti éles különbség inkább a prédikátorok kommunikációs gyakorlatában érhető tetten – s ez leginkább a prédikáció műfaját érinti –, amint arra újabban Kecskeméti Gábor a kétféle prédikációeszményt elemezve rámutatott.¹¹ Kecskeméti a puritanizmusnak a ramusi logikával való összefonódása mellett – amit a szakirodalom eddig is hangsúlyozott¹² – első sorban a puritán biblicizmus – ezen belül különösen a profetizmus szerepét – emeli ki. Mint látni fogjuk, a mártírium puritán értelmezésében e két utóbbi fogalomnak döntő szerep jut. A mártírium ténye és kíváncsága ugyanis az 1660-as, 70-es évek magyar protestáns irodalmában gyakran olyan mélyen biblikus, de az ortodoxia skolasztikus eszközeivel nehezen megragadható jelenségek társaságában tűnik fel, mint az apokaliptika, az eszkatológia és a jegyesi misztika. Ezeknek a jelenségeknek a megragadása retorikai értelemben emelkedettebb, demonstratívabb eszközöket kíván; olyanokat, amelyeket Kecskeméti Gábor „a bibliai ihletésű egyszerű stílus” mellett ugyancsak puritán sajátosságként jelöl meg, mint „az allegorikus vízió, a dialógus, az élénk képhasználat”.¹³ A XVII. század utolsó harmadában az ilyen elemek éppen azokban a művekben jelentkeznek igen erőteljesen, amelyek a mártírium szempontjából is leginkább figyelemre méltók.

Geleji Katona István *Váltság titka* (Várad, 1645–49)¹⁴ című háromkötetes munkája a magyar református ortodoxia igehirdetésének reprezentatív darabja. Geleji az egyházi év menetét követve a teljes hitágazati rendszert tárgyalja, azaz református dogmatikai-etikai szintézist kíván nyújtani prédikációk formájában. Elemzésünkhöz a *Váltság titka* 2. kötetét vettük alapul (Várad, 1647),¹⁵ amely az egyházi év passió részét foglalja magában, s így feltételezhető, hogy a szenvedés teológiájának keretében a mártírium kérdése e kötetben határozottabban jelentkezik, mint a másik kettőben. A másik kötet Köleséri Sámuel *Arany alma* (Debrecen, 1673)¹⁶ című gyűjteménye. Az ellenreformációs üldözések elől Tokajból Debrecenbe menekült prédikátor ebben a kötetben 1672. június 26. és november 23. között elmondott 30 prédikációját gyűjtötte össze. Míg Geleji prédikációi első sorban a prédikátortársaknak szánt mintabeszédek, addig Köleséri prédikációi inkább alkalmi beszédek, melyeket egy sajátos történelmi helyzet alakított ki. A kommunikációs helyzet másságát maga az alcím is jelzi: „...nagyobb részre szomorú (ritkán öröndetes) alkalmatosságokkal, a Debreceni, sok tereh alatt Pálma fa

módgyára, Egh felé nevededő K. Gyülekezetnek s az ott nyomorgó Számki-vetettek Seregének oktatására, vigasztalására s hitekben való erősítésekre.”¹⁷

A XVII. század eleji ortodox szellemű igehirdetés szigorú egzegetikai-logikai váza elsősorban Andreas Hyperius (?–1564) *Homiletikájának*¹⁸ szellemében alakul ki. Hyperius határozott lépést tesz a klasszikus retorika és a homiletika szétválasztása felé, amikor a prédikáció fő feladatának a bibliai textus magyarázatát, az egzegézist tekinti, de a homiletikája nyomán kialakuló prédikációs gyakorlat a prédikátort továbbra is rétoriként kezeli. Hyperiusnál a retorikai hagyomány szellemében az egyházi beszédnek is hármas célja van: *docere, delectare, flectere*; s mivel a *doctrina religionis* kizárólag a Szentírásen alapul, a beszédnek az alábbi három változatát különbözteti meg: 1. tanító, vitatkozó, 2. megjobbító, büntető, 3. intő, vigasztaló beszéd.¹⁹ Ezek megfelelnek a három fő keresztyén erénynek: a hitnek, a szeretetnek és a reménynek. Hyperius retorikus, biblikus homiletikai felfogását a protestáns ortodoxia skolasztikus formalizmussá merevíti. Lényeges változást ehhez képest – amint azt Kecskeméti Gábor hangsúlyozza – William Perkins (1558–1602) homiletikája²⁰ nyomán a puritán prédikációs gyakorlat hoz majd, ahol a prédikátor prófétai szerepe válik hangsúlyossá.²¹ Ez a szerepváltás a magyar prédikációirodalomban is megtörténik, amit Geleji és Köleséri egyházi beszédeinek összevetése is igazol, s mindez természetesen tükröződik a mártíriumhoz való viszonyulásukban is.

Geleji Katona István prédikációja a textust követően általában terjedelmes *exordiummal* kezdődik, amit az erdélyi püspök „Elkezdés”-nek, „Kezdeték”-nek nevez. Ezt követi a „Summa”, a textus lényegének tömör összegzése. A „Részek” az Ige pontokba szedését, tagolását jelenti. Majd a „Magyarázat” következik két-három pontban, aztán pedig annak „Tanúság”-ai. Az utóbbi két elem alkotja a prédikáció legterjedelmesebb részét, a tulajdonképpeni doctrinát, a textusból levezethető dogmatikai elvek kifejtését. Geleji külön tárgyalja a Tanúság „Hasznai”-t (ususok), amit nem minden ortodox igehirdetőnél figyelhetünk meg. Alvinczi Péternél például az ususok beolvadnak a Tanúságba.²² Gelejinél a haszonnak három fajtája van, úgymint *intő, cáfoló és oktató* haszon. A prédikáció végül rövid, gyakran szentenciózus vagy példázatos „Bérekészítés”-sel zárul.²³ Retorikai értelemben Geleji beszédeiben a *genus didascalicum*, a *genus deliberativum* és a *genus demonstrativum* elemei egyaránt megtalálhatók, teológiai értelemben azonban alapvető célja a tanítás, a *doctrina religionis* közvetítése.²⁴ Geleji Katona gyakorlatában tehát az *explicatio*, az Ige magyarázata és az *applicatio*, azaz az Igének a hallgatóságra való rá szabása élesen szétválik, s ebben – Czeglédy Sándor szavaival élve – az a felfogás tükröződik, hogy „a textus értelmét, sensus-át, a »tanúságot« mint teológiai tanítást objektív módon meg lehet állapítani, mielőtt annak usus-át, hasznát, jelen érvényét, életünkre vonatkozó igényét felismertük és

elismertük volna.”²⁵ A hit forrása tehát a protestáns ortodoxia felfogása szerint kizárólag az igaz teológiai tanítás megismerése és elfogadása.

Ezek után nem csodálkozhatunk, hogy Geleji terjedelmes prédikációgyűjteménye – 77 prédikáció 1382 lapon – a mártírium kérdését mindössze tizen-négyszer alkalommal érinti, hiszen a mártírium nem dogmatikai kérdés. Hiába meghatározó eleme a kötetnek a szenvedéstörténet, a prédikátor láthatóan tudatosan ügyel arra, hogy az emberi szenvedés ne hogy árnyékot vethessen Krisztus váltságművére.

A gyulafehérvári püspök öt esetben az állhatatosság példáiként szól a mártírokról. Ezeknek az utalásoknak a beágyazottsága nagyon változatos: kétszer a tanúságban, egyszer-eget pedig az el-kezdetődésben, az oktató, illetve a vigasztaló haszonban jelenik meg. Szembetűnő, hogy minden esetben rendkívül visszafogott a kifejtettség mértéke. „Az igazmondás gyűlölséget szerez. Melyre ha tanukat keresünk, minden üdő-béli szentek, Próféták, Pátriárák, Apostolok, Mártýromok elöl szollanak, és igassága felől bizony-ságot tesznek, mivel elégvé fazékban főtt, fejeken tölt, és magokon tanulták meg, melly gyűlölséges légyen e világ előtt igazat mondani”²⁶ – kezdi közhe-lyes felsorolással Geleji egyik beszédét. Egy másik prédikációja tanúságában már részletesebb a kifejtés, de a mártýrok itt is egy messzi világból és arctala-nul néznek ránk: „Valaki azért a Christust tökéletesen szereti, az ő érette akarminémű rettenetességeket is kész felvenni, semminek tartja az a fegy-vert, a számkivettetést, az éhséget, mezítelenséget; tsufolja a kegyetleneknek fenyegetőzéseket, neveti a halált, és őtet a Christus szeretetétől semmi úgy el nem vonhatja, mint a’ Martyromoknak a szenyvedésbéli bátor magok viselé-se azt megmutatja...”²⁷

Az ususokban található utalások valamivel szívhez szólóbbak, konkrét mártýrtörténetek exemplumszerű elbeszélése vagy akár csak nevek említése azonban itt sem történik: „Mert bár nyuzzák, ízenként metéljék, lassu tűznél pirítsák, füssék, tsigára vonják, és akar mi kegyetlenséget tselekedjenek is a hóhérok az emberrel, de ha az ő lelki isméreti az Istennel békés, bűne botsá-natja felől bizonyos, üdvössége felől való reménsége épp, tellyes, és minden kétségtől üres, mind tsak semminek tartja a szegény erőtelen gyarló test a kí-nokat... Mint ez a Mártýromoknak példájokból elégvé megtetszik...”²⁸

A további kilenc esetben Geleji polemikus szándékkal nyúl a mártírium kérdéséhez, a reformátori tanítás igazának bizonyítására argumentációs esz-közként hivatkozik példájukra. Ezek a hivatkozások kivétel nélkül a beszé-dek dogmatikusabb részeiben fordulnak elő, hatszor a tanúságban, három-szor pedig a magyarázatban. Ezek a szövegrészek retorikai, stilisztikai saját-ságaikat tekintve életszerűbbek, színesebbek, kevésbé közhelyesek, mint az előbbiek. Érezhető, hogy Geleji akkor van igazán elemében, ha polemizálhat.

A reformátori hagyomány nyomán a protestáns ortodoxia is két irányban folytat polémiát a mártírium kérdésében: egyrészt a római egyház mártýr- és

szenkultuszát utasítja el, másrészt pedig a reformáció radikális chiliasztikus mozgalmainak eszkatologikus váradalmaitól határolja el magát. Az utóbbiak – mint már utaltunk rá – a Jelenések könyvére hivatkozva Krisztus és a vértanúk ezeréves országglásának közeli kezdetét hirdették. Mártírium és eszkatológia a keresztyénség történetében kezdettől fogva szorosan összefonódott. Figyelemre méltó viszont, hogy a nálunk is népszerű wittenbergi történelemszemlélet eszkatologikus vonásai nem újszövetségi, hanem inkább ószövetségi és rabbinikus eredetűek.²⁹ Vélhetően az újszövetségi apokaliptikára hivatkozó chiliazmustól való elhatárolódás is eredményezte, hogy Erasmus-hoz hasonlóan kezdetben maga Luther sem tekintette apostoli eredetűnek a Jelenések könyvét, s véleményét csak Mohács után változtatta meg.³⁰ A világvégvárás gondolata oly szívósan élt tovább a későbbi évtizedekben is, hogy cáfolatát még Geleji is fontosnak tartja: „Megvilágosodik ugyan innen egyszer s mind az is, melly rutul tévelygettenek légyen az első feltámadásnak értelme felől a chiliasták, a Millenariusok, ezer esztendősök, akik megcsábulván a szent Jánosnak amaz írásában, Apoc. 20. 4. 5. Nem tudom, micsoda első feltámadás felől képzelődtenek, és tépelődtenek, mintha a Christus nevéért mártýromságot szenyvedett szentek, a több embereknél előbb feltámadnának, és a Christussal e földön testestől, lelkestől ezer esztendőkig uralkodnának...”³¹ A Christus feltámadásáról való VII. prédikációjában Geleji Katona ezt követően elutasítja a wittenbergi történelemszemléletnek is alapját képező hatezer éves világtörténelmi koncepciót, mint ami a chiliazmus melegágya, majd megemlíti, hogy egyesek a mártýrok és Krisztus ezeréves országglása ürügyén „az egész titkos értelmű mennyei jelenést megvetették, s a szent könyvek közül kirekesztették”.³² Végül ezekkel a gondolatokkal veszi védelmébe a Szentírás sorrendben utolsó könyvét: „De helyben maradhat afelől annak a szent könyvnek méltósága; mert a Szent Jánosnak, annak Authorának, eszében sem jutott ez a Sido álmodozás, mikor azt írta, és az ezer esztendőkön nem értett valami olly üdőt, amellyen a testekben feltámadott Mártýromok tsak lelkekben élnek, és országolnak a Christussal az egekben.”³³

Mindezek alapján érthetőbbé válik, miért nem beszél Erdély püspöke a mártýromságról mint aktuális valóságról, mint a keresztyén élet lehetséges következményéről, s miért kezeli a kérdést elsősorban historikumként.

A további nyolc esetben Geleji a reformáció egyik alapvető tanítása mellett száll síkra, amikor a mártýrok közbenjárását azzal utasítja el, hogy szenvedésük nem mérhető Krisztuséhoz, s azt is csupán azért voltak képesek elviselni, mert „a Mártýromok italának keserve, a Christus szenyvedése által megédesítettett...”³⁴ Az ortodox igehirdetőnél tulajdonképpen csak ebben a néhány polemikus megnyilatkozásban bukkannak föl halványan a középkori hagiográfiai hagyomány konkrét elemei: „A szent András az ő kereszttit vídám szemvel tekinté meg, és ugyan köszönté: Egészségvel kereszt, mellyen

az Úr függött! Az Ignatius bátor szemvel nézi az ő reá éhezett vadakat, és azt mondja: Én, úgy mond az Istennek gabonája vagyok, és szükség megőröltetnem ezeknek a fogok alatt, hogy jó ízű kenyér legyen belőlem az Istennek. Az Sz. Lőrincz felől is írják, melly nagy erős elmével szenyvedte legyen a vas rostélyon a lassú tüztől való füttetést. De sokval, s ezerszerre nagyobb vala a Christus itt és akkor való szenyvedése azoknál; mert a szent András nézi az ő áldott keresztfáját, melly immár a Christusnak keresztfán való függésével megáldoztatott, de a Christus gondolja és képzi vala az ő átkozott keresztit..."³⁵ A mártírológiumokból vett protestáns exemplumok leggyakrabban *Szent Lőrinc* és *Ignác* alakját idézik. Geleji más prédikációjában is hivatkozik rájuk.³⁶ Rajtuk kívül Polykarpus,³⁷ *Szent Kozma* és *Damján* mártírok történetét³⁸ használja még fel exemplumként. Ezek a leírások – amint az idézett szövegrész is mutatja – mindig rendkívül szűkszavúak. A protestáns hitszónokok – így Geleji is – Dömötör Ákos szavaival élve, a középkori legendákat „darabokra szedték”; így a vértanúság legendai elemei megmaradhattak s „a szent fokozatosan tiszteletre méltó mártírrá fejlődött”.³⁹ Fordított a helyzet az előreformátorok alakját idéző protestáns legendák esetében, hiszen itt a „történelmi esettudósításból lett exemplum”⁴⁰ vesz fel olykor legendás elemeket.⁴¹ Ennek a korabeli német prédikációirodalomban különösen népszerű jelenségnek Gelejinél nincs nyoma. Nála nem Husz János és Prágai Jeromos legendás megdicsőítése a cél, hanem a katolikus fél törvénytelenységének hangsúlyozása, s így a leírás főszereplőivé a római egyház névtelen képviselői válnak. Az ilyen típusú exemplum Gelejinél már-már az ún. *ellenlegendával*⁴² mutat rokonságot, melynek a német egyházi irodalomban az igaz hit (a protestantizmus) ellensége a hőse, aki éppen ellentéte a mártírnak: „Hasonlók ezekhez [az Anti-Christus gyülekezetéhez] a Római Pápa [...] hazugi, akik is a Christusnak tanubizonyúságtévőit Concilium-béli gyűlés eleiben citálják [...] és bizonyításokat meg nem hallván, sem pediglen őket legitimé, igaz törvény szerént, és szabados disputatio által, nem convincálván, az írásokból az eretnekségen el nem érven, szidalmazták, gyalázzák, marczan-golják, és végre tűzben hagyítják, mint Hus Jánost, Prágai Oremust, és többeket.”⁴³

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy a mártírhagyomány kétféle továbbélésének Geleji Katona Istvánnál közös üzenete van, nevezetesen az, hogy hitbeli kérdésekben mindig és egyedül Krisztus a mérvadó. Ezért, amikor a mártírok az állhatatosság példaképeiként jelennek meg, névtelenek és arctalanok maradnak, nehogy a hallgató vagy olvasó abba a kísértésbe essék, hogy Krisztus helyett őket kövesse: „Ábrázatját mutatta Krisztus Urunk evvel ő magában, a hiveknek e világi kegyetlenek miatt való nyomorúságos sorsoknak, és állapotjoknak.”⁴⁴ Mikor viszont a mártírok szenvedésének mértékét ecseteli exemplumaiban a prédikátor, határozott arcvonásokkal ruházza fel és nevesíti őket, hogy Krisztus összehasonlíthatatlanul nagyobb

áldozata még ragyogóbb fényben tündököljék. Amit tehát a mártírhagyomány kezelése terén a *Váltság titka* 2. kötetében látunk, az a protestáns ortodoxia intellektualizmusának és didaktikus szándékának pontos és következetes alkalmazása.

A *Váltság titka* szerzője Köleséri Sámuelhez képest nagyon is konszolidált körülmények között, a Bethlen Gábor-i politika kései áldásait még élvező erős Erdélyi Fejedelemség nagy tekintélyű református püspökeként írja egyházi beszédeit. Az ortodox teológiai elkötelezettség mellett hitbeli magatartásának nyilván ez az életrajzi tényező is mozgatója. Köleséri korára megváltozik a helyzet. Az *Arany alma* már az ún. protestáns gyászévtized hangulatának egyik jelentős és jellegzetes szellemi dokumentuma. A kötet szerzője maga is menekült lelkész, aki a könyve megjelenése előtti évben (1671), nevelő apja, Czeglédi István (1619–1671) kassai prédikátor mártíriuma kapcsán közvetlen közelébe kerül a „Fenevad dühöngésének”. Czeglédi mártíriumáról szóló prózai beszámolóját néhány esztendővel később a kassai lelkész *Sion vára* (Sárospatak, 1675) című munkájának függelékeként jelenteti meg,⁴⁵ s az sem kizárt, hogy ő a szerzője a hasonló tárgykörben mozgó verses históriának.⁴⁶

Ezek az életrajzi adalékok már önmagukban is sejtetik, miért életbevágóan fontos Köleséri számára a mártírium, s Gelejjel szemben miért válik nála a historikum aktualitássá. Az egyházpolitikai körülmények megváltozásánál azonban többről van itt szó, hiszen ahhoz, hogy a debreceni prédikátor, az egyházi beszéd – mint fentebb láttuk – igen kötött retorikus keretei között a mártíriumról mint aktuális kérdéstről szólhasson, szükség volt az időközben tört nyerő puritánus kegyességre.⁴⁷

A Geleji-féle hitágazatos prédikációval szemben a puritánoknál – így Kölesérinél is – általánossá válik az alkalmi prédikáció. „Az Úr Isten adott énnékem tudósoknak nyelvét, hogy tudgyam alkalmas időben szólani az ígét az elfáradottnak...”⁴⁸ – kezdi „AJÁNLO LEVEL”-ét Köleséri Ézsaiás próféta szavait idézve (Ézs 50,4). Az alkalmiságnak természetesen komoly formai és tartalmi következményei vannak. Formai vonatkozásban a legszembetűnőbb változás, hogy a puritánok elutasítják a *perikópa-rendszert*, s szabadon választják textusaikat. Kölesérinek a *szabad textusválasztás* lehetősége nyit elsősorban teret a mártírium aktualizálására. Ami a beszéd szövegének egyes szerkezeti elemeit illeti, ott látszólag nem sok változás történik, hiszen a puritánok is többnyire ugyanazokat a szerkezeti részeket tüntetik föl prédikációikban, sőt az alpontok számozásában, csoportosításában gyakran még módszeresebbek is, mint ortodox elődeik.⁴⁹ De ha beleolvasunk Köleséri igehirdetéseibe, néhány lap után világossá válik, hogy az egymástól szigorúan elkülönített és következetesen jelölt, számozott alpontokra osztott szövegelemek megvannak ugyan e beszédekben, de az arányokat nagyon szabadon kezeli a prédikátor, sőt olykor egyes elemeket el is hagy, összevon vagy újakat iktat be. Így

aztán a prédikációk terjedelme is igen változatos. „Némely Predikatiok hosszabbak, s némelyek rövidebbek. Ugy vagyon. A szükségesebbeket bővebben akartam kiadni...”⁵⁰ – jegyzi meg a debreceni lelkész lakonikus tömörséggel A Kegyes Olvasónak címzett bevezetésében.

Kölesérinél a *bevezetés* rövid és biblikus, többnyire a textus bibliai háttérének megvilágítására szolgál. A bevezetésbe sűrűsödik a „Summa” és a részekre tagolás is. Ez utóbbi módszeresen előrevetíti az egész prédikáció vázát. A következő rész a „Magyarázat”, mely a „Részei” cím alatt ismertetett felosztást követi. Ez a tulajdonképpeni bibliai egzegézis. A „Tudomány” Kölesérinél már egyfajta applikáció, ugyanis azt mutatja be a hallgatónak, mi a figyelmeztető, intő, tanító, vezető elem az Igében a jelen számára. Az applikáció indoklását a következő rész, az „Okai” adja. A két utóbbi szerkezeti egység olyan szorosan összekapcsolódik, hogy olykor össze is vonja a prédikátor. Erre különösen akkor kerül sor, ha a tudományban felmerülő gondolatok nem kézenfekvők, s így azonnali indoklást kívánnak. A forma tehát – bár rendkívül kimunkált – nem öncélú, a helyzetnek megfelelően módosulhat.

Míg a tudományok és azok okai az applikáció elvi, teológiai alapját képezik, addig a „Hasznai” a gyakorlati elemet alkotják, az Ige aktuális üzenetének etikai parancsait. A puritán gyakorlatban – így Kölesérinél is – itt figyelhető meg az ortodox felfogással szembeni legerőteljesebb arányeltolódás. Gelejinél még az egzegetikai részek dominálnak, Kölesérinél viszont az ususok uralják a prédikációt. Nála ez alkotja a szöveg legalább egynegyedét, de nemritkán a felét. A hasznok felosztása is változatosabb, mint korábban. Leggyakoribb az alábbi hármass felosztás: *oktatás, intés, vigasztalás*. De olykor előfordul a *rettentés, feddés, vizsgálás és önvizsgálódás* is. A prédikáció zárata, ami a *befejezés* vagy *vigasztalás* címet viseli, néha teljesen el is marad. Ilyenkor egyszerű áldáskívánással fejeződik be a beszéd.

A puritán prédikáció formai változásai jelzik a tartalmi hangsúlyeltolódásokat is. A szemlélet először is biblikusabbá válik. Ezt jelzi már maga a szabad textusválasztás is, melynek nyomán olyan biblikus elemek jelenhetnek meg a prédikációban, melyeket a perikópahasználattal az ortodoxia általában elkerült: például a Kölesérinél is jelentős szerepet játszó s gyakran a mártírium kérdésével szorosan összekapcsolódó *apokaliptika* és *jegyési misztika*. A megerősödő *biblicizmus* jegyében módosul maga a prédikátori szerep is: a tanítói mellett egyre inkább a *prófétai attitűd* erősödik fel. Mindezt Kölesérinél a rettentő és feddő usus megjelenése jelzi. Nagyon fontos tartalmi változás Köleséri beszédeiben, hogy az applikációban a hittételek racionális elfogadtatása mellett szerepet kap a lélekelemző ráhatás is, a bűnbánat és a megigazulás kérdésének hangsúlyozásával. Ezt a tendenciát jelzi a vizsgáló, önvizsgáló usus megjelenése. Az elmondottak alapján, a puritán prédikációban nemcsak egy, a korábbiaknál önállóbb keresztyén személyiség igénye körvonalazódik, hanem egy újfajta egyházkép is, melyben az ecclesiához való tar-

tozás feltétele nem annyira a hittételek megismerése és elfogadása, mint inkább azok etikai konzekvenciáinak mindennapi megélése. A jelzett tartalmi elmozdulások a reformáció kezdeti szakaszának interkonfesszionális jellegével mutatnak rokonságot. Az *Arany alma* IX. prédikációjában a debreceni prédikátor határozottan meg is fogalmazza, hogy egyéni, gyülekezeti és „nemzecséges”, azaz nemzeti szinten egyaránt új reformációra van szükség.⁵¹ Hogy hazánkban – sőt világszerte – a puritanizmusnak ez a törekvése hamvába holt vállalkozásnak bizonyult, az a korszak jól ismert egyházpolitikai fejleményeinek köszönhető.

Az elmondottak világossá teszik, hogy Kölesérit valóban nem csupán a megélt valóság, hanem a puritán prédikációs gyakorlat is arra készítette, hogy a mártíriumot ne csak mint a polémiában jól használható argumentációs eszközt és a hitbeli helytálláshoz magasztos erkölcsi példát szolgáltató historikumot kezelje, hanem mint a hitbeli állhatatosság lehetséges gyakorlati következményét, tehát mint aktuális tényezőt is vizsgálat tárgyává tegye.

Az *Arany alma* harminc prédikációja között egy sem akad, amely valamilyen formában ne érintené a mártírság kérdését. Már a kötet Ajánló Leveleinek címzése is jelzi, hogy a prédikációgyűjtemény alaphangulatát a Jelenések könyve apokaliptikájának és az Énekek éneke Clairveaux-i Szent Bernátra visszamenő jegyesi misztikájának sajátos összekapcsolódása jellemzi.⁵² Köleséri „A Debreceni Sz. Gyülekezetnek és annak kebelében, mint valami PATMOS-ban elrejtetett számkivetettek seregének”⁵³ ajánlja könyvét. Néhány sorral lejjebb pedig az Énekek éneke soraival biztatja a szorongattatásban élő híveket: „Én galambom, ki lakozol amaz kösziklának hasadékiban, mutasd meg nékem a te orczádat, hadd hallyam a te szódat, mert a te szód gyönyörűséges, és a te tekinteted ékes.”⁵⁴ A száműzetés patmoszi keserősége és a jegyesi misztika édessége teremti meg azt a vibráló feszültséget, amelyet Köleséri Sámuel kötetének szinte minden lapján érez az olvasó. Peter Brown a szentek kultuszáról írott monográfiájában hangsúlyozza, hogy a *keserű-édes* metafora a XVII. századi angol puritán irodalomnak is kedvelt motívuma volt,⁵⁵ nagyszámban bukkant rá például puritán sírköveken. A metaforát vizsgálva Brown rámutat a késő antik és a kora újkori mártírkultusz különbségeire. Szerinte a korai keresztyénség világa a mártíriumban megtestesülő két ellentétes tényezőt nem igyekezett egyetlen képben feloldani. Számára a halálon aratott győzelem öröme volt a hangsúlyos. Ezzel szemben a XVII. század világa a kettőt együtt hangsúlyozza. Úgy tűnik, hogy az újkor emberé jobban ragaszkodott az evilági élethez, mint elődei.⁵⁶

A protestáns hívő természetesen sohasem magával a mártírral akar azonosulni, hanem a mártír példája nyomán Krisztussal. Ez a mártírium fogalmának lelki értelemben vett kitágulását eredményezi. A puritánok szóhasználatával élve, a „belső ember” építésének elengedhetetlen feltétele ez a tágabb értelemben vett tanúságtétel. Köleséri e kérdésnek néhány évvel később

Szent Írás Rámájára vonatott FÉL-KERESZTYÉN (Debrecen, 1677)⁵⁷ címmel önálló prédikációs kötetet szentel, melyben az igaz keresztyénség (a belső ember) építésének húsz lépcsőfokát rajzolja meg. Az előbbivel egybekötve jelenik meg KESERŰ-ÉDES (Debrecen, 1677)⁵⁸ című beszéde, melynek már alcíme is jelzi a mártírium fogalmának puritán szellemű kitágulását: „...avagy olly idvességes Elmélkedés, mellyben a nyomorúságoknak, a külső és Belső emberre nézve különböző Gyümölcsei lerajzoltatnak, és megmutattatik: hogy jóllehet a világi nyomorúságok a Testnek kárára s fogyatására vadnak; de a Léleknek igen nagy hasznára...”⁵⁹ Ennek a prédikációjának a lényegét az oktató haszonban így summázza a debreceni prédikátor: „Jó Oskola hát a Nyomorúságok Oskolája, amellyben illyen sok szép hasznos leczkéket tanulnak az Isten sanyarúság látott Szentei. Innét tetszik meg ímez mondásoknak igazsága: *Schola Crucis est Schola Lucis*, azaz, a Keresztnek Oskolája Világosságnak Oskolája, *Crux est Theologia Christianorum*. A szenvedés a Keresztyének Isteni tudománya, etc. Nem kell hát annyira irtózni a nyomorúságok poharának italátul, mert noha az a külső embernek igen keserű, de Isten azt a belső embernek megédesíti.”⁶⁰

Hogy az *Arany almában* hogyan kapcsolódik a mártírium a keserű-édes metaforához, azt leginkább a *Christus keresztiben való dicsekedés* című XVI. prédikáció mutatja.⁶¹ Textusa a Galata 6,14-ből való: „Tavul légyen pedig én tőlem, hogy dicsekedgyem, hanem csak a mi Urunk Jesus Christusnak keresztiben, ki által nékem a világ megfeszítettett; én is e Világnak...”⁶² A viszonylag hosszan tagolt Tudományt így összegzi a prédikátor: „Valaki a Jesus Christusnak igaz követője, annak ellene kell mondani a testi dicsekedésnek; hanem egyedül a Jesus Christus Keresztiben s az ő érette való szenvedésekben kell dicsekedni.”⁶³

A Tudomány Okait öt pontban taglalja ez a prédikáció. Az applikáció már itt elkezdődik: „I. Mert a Christus keresztiben avagy szenvedésiben való részesülés ollyan Privilegium, melly nem mindeneknek ajándékoztatik, hanem csak némellyeknek; azért méltó abban dicsekedni...”⁶⁴ stb. Az ötödik pont hozza a mártírok példáját, előbb bibliai, majd egyháztörténeti históriákat említve, melyek exemplumláncot alkotnak: „Mert a Martyromok az illyen dicsekedésekkel multanak ki e világbul s az üldözőket ugyan boszszantották. A Sz. Pál maga eltökéllése ide tartozik: Nem csak megköttöttem, hanem meghalni is kész vagyok Jerusalemben az Ur Jesus nevéjért. Csel. 21. 13. [...] Egy Romanus nevű iffju Nemes Embert midőn az üldözők kinoznának, azt mondgya volt: Nem az én szüleimnek nemes vére, hanem a keresztyéni hitről való vallás tétel nemessít meg engem...”⁶⁵ Az oktató és intő hasznok végül négy-négy pontban teszik még személyesebbé a elmondottakat: „Mindazáltal, ne is kevélykedgyél a Christus keresztivel, mert ha a testedet a tűzre adnád is szeretet nélkül, haszontalan volna. I. Cor. 13. 3.”⁶⁶ Azaz nem a mártíromság ténye a meghatározó, hanem az a lelkiület, mely a vértanúság

elfogadására indít – hangsúlyozza Köleséri puritánus szellemben. A prédikáció végül a keserű-édes metaforát használva vigasztaló ususszal zárul: „Még a keserűből is édest szídogálhatnak hát, a Christus keresztyben örvendező hívek. A Sámson meséje szerint az erősből is édes jó ki. Ezek örvendezhetnek, mert nagy mennyégben az ő jutalmok. Matth. 5.12.”⁶⁷

Ahogy a Sámson találós meséjére történő utalás is jelzi, a „keserű-édes” bibliai eredetű metafora. Az Ószövetség többször is él ezzel az ellentétes szó párral (például Ézs 5,20), de ismeri az Újszövetség is (például Jak 3,11). Legismertebb előfordulása a Ruth könyvéből való, amikor is a Moáb földjéről Betlehembe hazatérő, férje és fiai elvesztésén kesergő Naomi így fakad ki: „Ne hívjatok engem Naominak, hívjatok inkább Mára-nak, mert nagyon megkeserített engem a Mindenható” (Ruth 1,20).⁶⁸ A Naomi-Mára tulajdonnévi megfelelője az édes-keserű szó párnak.⁶⁹ A keserű-édes és a Mára-Naomi nyelvi formulák rokona az Énekek énekéből származó *tövis-liliom* ellentét is,⁷⁰ hiszen az ikonográfiában a tövis a szenvedés jelképe, a liliom pedig paradicsomi virág, a tisztaság és fény szimbóluma s egyúttal Krisztus-szimbólum is.⁷¹ Mindezek a jelentések a mártírium fogalmában találkoznak.

Ezeknek a metaforáknak a középkori misztikában is vannak nyomai, a keserű-édes változat megtalálható például Kempis Tamásnak a XVII. században is népszerű meditációs könyvében.⁷² Igazi virágkoruk azonban a XVII–XVIII. század fordulójára esik, amikor is a pietisztikus vallásos irodalom kedvelt stíluseszközzé válnak. Kölesérin kívül a tövis-liliom változattal gyakran él Szőnyi Nagy István a *Mártírok Coronájában* (Kolozsvár, 1675).⁷³ A Naomi-Mára változatnak szép példáját látjuk Czeglédi István verses históriájában.⁷⁴ Petrőczy Kata Szidónia Arndt-fordításához írt verses bevezetőjében Pápai Páriz Ferenc (*Jó Illatú Tizenkét Liliom*, Kolozsvár, 1705)⁷⁵ a metafora két változatát is használja. Kései továbbélése a XVIII. századi érzelmes, szentimentalisztikus költészetben figyelhető meg: ismeri a század német dalköltészete, és előfordul Csokonainál is.⁷⁶ Köleséri kedvelt formulájának további előfordulásait is érdemes lenne feltérképezni irodalmunkban, hogy tisztábban lássuk, milyen tágas irodalomtörténeti összefüggésben kell keresnünk a puritán gondolkodók mártíriumképének tényleges helyét.

A keserű-édes formula vagy metafora az egyházi irodalomban leginkább a szenvedés vagy a mártírium kérdéséhez kapcsolódik. De éppen Kölesérinél látunk példát arra is, hogy olykor egyszerűen csak a földi és az égi világ kettősségét jelképezi: „Szokásos cselekedete volt a mi nagy Prophetánknak az Ur Jesus Christusnak az ő Tanításaiban, Tanítványinak földiekhez s testiekhez ragadot elméjeket a mennyieikre és lelkiekre felemelni. Ugyanis olyan tulajdonsága vagyon a Kegyes Léleknek, hogy miképpen a Méh a keserű füvekről is mézet Szí; így a földiekből is mennyieiket szídogál. A földet mennyországáá csinálya magának.”⁷⁷

Látható tehát, hogy Geleji gyakorlatával szemben Köleséri Sámuel egész prédikációgyűjteményének meghatározó eleme a mártíriumról való elmélkedés. Természetesen gyakran ő is csupán argumentációs eszközként használja a mártír hagyományt. Lényeges különbség azonban, hogy nála a mártírokról való hivatkozásnak sehol sincs polemikus éle. További különbség, hogy Köleséri többnyire néven nevezi mártírjait, s nemcsak néhány ókeresztény mártírra, valamint Huszra és Prágai Jeromosra hivatkozik, hanem a XVI. század kevésbé ismert angol és francia vértanúira is. Gelejivel ellentétben Köleséri gyakran megnevezi forrásait. A Luther wittenbergi környezetéhez tartozó Johannes Sleidanus (1505–1556)⁷⁸ és Georgius Spalatinus (1484–1545)⁷⁹ művei mellett a puritánok körében igen népszerű angol John Fox(e) (1516–1587)⁸⁰ exemplumgyűjteménye ugyancsak szerepel a hivatkozások között.

Természetesen a hivatkozások szövegbeli beágyazottsága szintén változást mutat Geleji gyakorlatához képest. Mártírtörténeteit a debreceni prédikátor szinte kizárólag az ususokba építi be. Ezzel az exemplum historikus jellege elhomályosul, alakjai emberközelbe kerülnek: „Egy Condeus nevű Galliai Református Fejedelemnek, kilenczedik Károly Király azt izeni: Válassza a három közzül edgyiket: Avagy mennyen a Misére, avagy mennyen számkivetésre, avagy hallyon meg. Amaz azt feleli: az elsőt Isten kegyelméből soha nem választom, a két utolsó állyon a Király akarattján.”⁸¹

Köleséri olykor az *ellen-legenda* eszközével is él. Ezek az exemplumok is az ususokban találhatók. Kifejtettségüket tekintve általában lényegre törőek és szentenciózusak: „Egy ember, hogy elkerüllye a megégettetést, vallását megtagadta, s bálvány imádóvá lött; azután nem sok idő múlva, a háza megégett s maga is a házában benne égett. Aki Istenért meg nem hatta magát égetni, Istentől megégettetett...”⁸²

A debreceni lelkészt – mint már láttuk – nem csupán mint historikum érdeklí a mártírium kérdése, hanem a vértanúság lélektana iránt is fogékony-ságot mutat. A *Kegyesség igájának gyönyörűsége* című prédikációjában az „öt érzékenység” toposzát eleveníti föl azzal a céllal, hogy a kegyesség gyönyörűsége voltát hangsúlyozza: „1. A Látásnak gyönyörűsége a szép dolog; mi lehet szebb a kegyességnél? mert ez szép drága kőhöz hasonlítottatik. 2. Az Hallásnak gyönyörűsége a szép hang; Mi lehet szebben hangicsáló a kegyességnél?... 5. A Tapasztalásnak gyönyörűsége a dolognak kedvessége. Mi lehet kedvesebb a kegyességnél?...”⁸³ Végül az ususokban kerül sor arra a fordulatra, amely világossá teszi, hogy a kegyesség gyönyörűsége által, az „unio mistica cum Christo” szellemében, a prédikátor a szenvedés gyönyörűségének elfogadására igyekszik rábírní hallgatóit: „Több gyönyörűség van az Isten szerint való bánatban, hogy nem mint keserűség [...] Bizony dolog, valakik kegyesen akarnak élni a Jesus Christusban, háborúságot kell szen-

A mártíromság lélektana áll az *Isten bosszu-állása az iлдőzőkőn* című XII. prédikáció középpontjában is. Ez a beszéd a Jelenések könyve 6,10-ből veszi textusát, ahol arról van szó, hogy a Krisztusért vértanúságot szenvedők oltár alatt várakozó lelke bosszúért kiált Istenhez. Köleséri azzal a megállapítással kezdi beszédét, hogy a szegények nyomorgatása, a munkás bérének visszatartása és a sodomitaság mellett a negyedik fő bűn, mely „lehangosabban kiált az Isten füleiben...”, a Mártýromok véreinek kiontása.”⁸⁵ A bosszúért kiáltó mártýrok magatartása tehát jogos cselekedet. A magyarázat fő kérdése ez: „Vallyon a megdicsőült lelkekhez illik-e a bosszúállásnak kívánása?”⁸⁶ Köleséri válasza a következőképpen hangzik: „Nem vétkes indulatból származott bosszuállásnak kívánása ez; (mivel megtanulták volt a Mártýromok az ő Mestereknek példájából, hogy ellenségekért is könyörögjenek inkább. Luc. 23. 24. Csel. 7. 60), hanem szent indulatból származott kívánság, mellyel kérik, hogy az ő Igasságának dicsősségét nyilatkoztassa ki, az ő Anyaszentegyházának megbékélhetetlen ellenséginek megbüntetésében és az Igaz ügynek nap fényre való hozzásában...”⁸⁷

Az emberi szent indulat és az isteni igazságosságból fakadó, el nem maradó bosszúállás dialektikájában benne feszül Köleséri Sámuel magyar világának – különösen a hazai protestantizmusnak – önemésztő dilemmája. Végül a „Vigasztaló Haszon”-ban, a beszéd záróakkordjában, egyszerre világossá válik a mártírium végső értelme: „Mert, azoknak vére által öntöztetik s nevedik e Világban az Isten serege. *Sángvis Martyrum, Semen Ecclesiae*...”⁸⁹ Mert, az üldözők csak vérünket onthatták ki, de lelkünket nem bánthatták [...] Mert, ezek azok, akik jöttek a nagy nyomorúságból, és megmosták s megfényszerítették az ő ruhájokat a báránynak vérében, Jel. 7. 14. És kiknek orczájáról minden könnyhullatást eltöröl Isten. v. 17.”⁹⁰

A hívő egyén szenvedésének, mártíriumának értelme és célja tehát az ecclesia megmaradása és növekedése, aki mindezt eszkatologikus távlatban várhat elégtételt. Az egyház tehát nem más, mint a szenvedők, a mártírok gyülekezete. Ez Köleséri egyházképének egyik arca. Ennek jegyében nevezi az egyházat a jegyesi misztika szellemében hol „Christus Liliomá”-nak,⁹¹ hol „Christus Jesus jegyesé”-nek,⁹² hol pedig „Christus Gerliczéjé”-nek.⁹³

Az angol John Fox(e) XVI. századi exemplumgyűjteményét elemezve, ami Kölesérinek is egyik meghatározó forrása, Wolfgang Brückner hangsúlyozza, hogy az üldöztetések nyomán az angol reformáció a felé a szigorú önértelmezés felé hajlott, hogy az igaz egyház a mártírok egyháza.⁹⁴ Ezt a sajátos felfogást az angol puritanizmus közvetítette Köleséri nemzedékének, de a Felvidékről Debrecenbe menekülő lelkész saját tapasztalatai is ezt erősítették. Az *Arany alma* megjelenése előtt néhány esztendővel Szöllősi Mihály (?–?) *Sion leánya* (Kassa, 1668)⁹⁵ című vitairatának allegorizáló dialógusában Sion leányával, azaz az igaz egyházzal mondatja el saját történetét, ami nem más, mint a vértanúk hosszadalmas listája, a bibliai Ábeltől az ókeresztyén mártírokon és a reformáció hitvallóin át a magyar Kálmáncsehy Sánta Mártonig, akit Szöllősi tudomása szerint „az Barát által löve”⁹⁶ Beregszászon. A XVII. század második felében a hitviták légkörében fogant magyar protestáns egyháztörténet-írás szintén ennek a felfogásnak a jegyében teszi meg az első lépéseket.⁹⁷ Ugyancsak ebbe az irányba mutat a gyászévtized gályarab-irodalmának számos alkotása is. A mártírium és a puritán kegyesség szoros kapcsolatát jelzi például az is, hogy a *Praxis Pietatis* egyenesen a kegyességyakorlás egyik módjának tekinti a mártíromság vállalását.⁹⁸ Ugyanez a kegyességi kézikönyv a mártírium három változatáról beszél: 1. *Sola voluntate* (csak akart, de el nem nyert; például János evangélista), 2. *Solo opere* (nem akart, de elnyert; például a betlehemi gyermekek = apró szentek), 3. *Voluntate et opere* (akart és elnyert; például Szt. Ignác, Lőrincz stb.) mártíromság.⁹⁹ Azaz – amint már Kölesérinél is láttuk – a puritánok szerint a lelki odaszánás is mártírrá tehet valakit, nemcsak a vértanúság tényleges bekövetkezése.

A békességre törekvő szent indulat és az isteni igazságból következő bosszúállás kettősségének analógiájára van természetesen Köleséri Sámuel egyházképének a mártírium mellett egy másik arca is: a harcos, a vitézkedő egyházé. A *vitézkedés* az ecclesia keretében nem tényleges harcot jelent, hanem lelki fegyverkezést, s itt a bibliai ihletettséggű allegorizálás vonalán bezárul a kör, hiszen a vitézkedő egyház képkeze ugyanúgy elsősorban az apokaliptika és a jegyesi misztika világából táplálkozik, mint a szenvedő egyházé: „A Vitézkedő Anyaszentegyház, nem ok nélkül hasonlítottat két szárnyu repülő Sashoz: adatának az Aszszonyi állatnak két nagy sas szárnyak, hogy a Sárkány előtt elrepülne a pusztában. Jel. 12. 14. Mert ugyan két lelki szárnya vagyon a Christus Gerlicze Galambjának, amellyek által kirepül az

üldözőknek kezeiből, mint a törtül megszabadult madárka. Solt. 124. 7. Az edgyik a könyörgés, Istenhez való kiáltás. Bir. 3. 9. Másik az Istenben való Hiedelem s bizodalom...”¹⁰⁰

A debreceni prédikátor nemcsak vitézkező egyházzól beszél, hanem a keresztyén embert is gyakran *lelki vitéznek* vagy bajnoknak nevezi. A puritán kegyesség szorgalmazta ún. belső ember megerősítése szerint csak lelki harc útján lehetséges, s ez a lelki tusa a puritanizmus szerint mindig a belső ember ősi ellensége, a kísértő ellen folyik. Az *Erőssítő Kegyelemért való apostoli könyörgés* című VI. prédikáció intő ususában olvassuk: „Szerezzétek meg ezt az Erőssítő Kegyeelmet. Ezek indicsanak: I. Mert ez az Istennek amaz minden Fegyvere, mellyel a kísérteteknek ellene álhacz... II. Mert Christus jó vitéznek kell lenned s azért a kegyelemben meg kell erősödnöd. III. Mert Bajnok vagy s erő, még pedig lelki erő kell oda.”¹⁰¹

Köleséri lelki vitézségről alkotott nézeteinek forrását a Biblia és az angol puritán irodalom mellett nevelőapjának, Czeglédi Istvánnak egyik kegyességi írásában is kereshetjük. A kassai prédikátor 1659-ben jelentette meg *A megtért Bűnösnek a lelki hartzban való bajvívásáról írott könyvét*.¹⁰² Czeglédi munkája a megtért bűnös és a kísértő közötti dialógusokból áll, s a szerző hat lelki fegyvert ad a megtért ember kezébe. Ezek az allegorizáló dialógusok másfél évtizeddel megelőzik az angol John Bunyan (1628–1688) *Zarándok útja* (1675) címen híressé vált hasonló tárgyú allegorikus munkáját.¹⁰³ A „keserű-édes” nyelvi formulához hasonlóan az angol prédikátor találó nyelvi alakzatot talált a mártír és a harcos ellentétének feloldására. Ugyanez Czeglédinek és Kölesérinek még nem sikerült, Czeglédi ugyanis bajtvívóról, Köleséri pedig egyszerűen vitézről vagy bajnokról beszél, s ezek a fogalmak a jelenségnek csak az egyik arcát tükrözik. A feloldást egy harmadik üldözött hazai prédikátornál, Szőnyi Nagy Istvánnál láthatjuk, aki a mártír svéd király, XII. Károly életéről írt históriájának a *Kegyes vitéz* (Debrecen, 1675)¹⁰⁴ címet adja.

A „kegyes vitéz” alakja természetesen egy további kérdést is fölvet, hiszen e jelzős szerkezetet Szőnyi olyan valakire alkalmazza, aki nemcsak az egyéni kegyesség terén, tehát lelki értelemben vitézkedett, hanem a hit védelmében fegyvert is fogott. Az 1670-es évek Magyarországon is egyre szorongatóbbá vált a kérdés: szabad-e hitbeli meggyőződésből fegyverhez nyúlni. A választ a kor embere elsősorban prédikátoraitól várta, s a kérdést így Köleséri sem kerülhette meg. *Seregek Jehovája. Izráel szabadítója* című XIX. prédikációja igenlő válasszal szolgál: „A keresztyén Vitézlő ember hivatala hát, becsületes és szabados magában, mert maga is Isten nem szégyenli magát, Seregeknek avagy Hadaknak Urának hivatatni. Bátorságos dolog hát a Jehova zászlója alatt vitézkedni...”¹⁰⁵ A keresztyén ember hadba vonulása Köleséri szerint fokozott felelősséggel jár, hiszen nemcsak a maga ügyét és igazát képviseli, hanem Istenét is: „Ha a Seregek Jehovája, egyszer s mind

Izraelnek Szentjei is, mint a leczkében vagyon, bizony hát akik ennek a Seregek Jehovájának vitézi, azoknak is Szenteknek kell lenni, mert különben őket nem kedvelli, véllek nem jár... Ha ennek a Seregek Jehovájának Szent-ségét követnék a mai Vitézek, úgy várhatnának dolgokban boldog előmenetelt, ellenségeken bizonyos győzelmet.”¹⁰⁶ A puritanizmusnak a megszentelődésről¹⁰⁷ vallott nézetei ilyen sajátos értelmezésben találunk visszhangra a korabeli magyar kihívások közepette. A győzelem feltétele tehát a vitézek szent élete, s Köleséri jól látja, hogy szent életű egyesek akadnak ugyan, de egy egész hadseregről ez nemigen mondható el. Ezért folytatja így előbbi gondolatait: „...meg kell jegyezni, hogy ez a Vigasztalás nem mindeneké, hanem csak Sioné, azaz, az Anyaszentegyháznak igaz tagjaié.”¹⁰⁸ Éppen ezért Köleséri, XVI. századi prédikátor elődeihez hasonlóan, ki nem fogy a magyar nép profetikus ostromozásából. Ennek prédikációiban formailag elsősorban az ún. „rettentő” ususok nyújtanak teret: „Rettenetes itéleti vagyon az Istennek azon a népen, amelly szüntelen dobog. Vagyon ebben az átokban része a Magyar Nemzetnek, mert csak az ellenség hírére is elolvad szíve s az fa levelének cserdüléséül is úgy fél, mint a fegyver villogástul [...]. De mi ennek az oka? a sok fertelmes uralkodó bűnök és affelől való kételkedés, ha velünk vagyon-e az Eröss Isten.”¹⁰⁹

Köleséri Sámuel egyházképe és vitézségről alkotott felfogása – s ezek hátterében a mártíriumról kialakított képe is – egy, a XVII. század utolsó harmadában zajló folyamat középső láncszemét jelenti. Czeglédi István még kizárólag lelki értelemben vett vitézkedésről beszél. Kölesérinél azonban már fölmerül a közösségért hozott és keresztyén indíttatásból is táplálkozó fegyveres áldozathozatal lehetősége. Néhány esztendővel később Tolnai Mihály (1640–?) *Szent Had* (Kolozsvár, 1676)¹¹⁰ című tábori prédikációjában – melynek alap gondolata Zrínyi nyomán: „Magyar ne veszed a magyart!”¹¹¹ – már arról elmélkedik, hogy az igaz ügy – ez esetben a haza s benne a protestantizmus védelme – megszenteli az egész hadat. Mint fentebb láttuk, a puritanizmus a nyelvi megnyilatkozás tekintetében is igyekezett a lélek lehetséges belső feszültségeinek kiegyenlítésére. A „szent had” jelzős szerkezetben a puritanizmusnak ugyanazt a feloldó, egyensúlyozó, kiegyenlítő törekvését figyelhetjük meg, mint a „keserű-édes” vagy a „kegyes vitéz” esetében.

Tolnai Mihály prédikációjának szellemében születnek a század utolsó harmadában Lippóci Miklós (?–1699),¹¹² Nagyari József (1650 v. 51–1694)¹¹³ és mások tábori prédikációi, Szöllősi Mihály (?–?) imádságai.¹¹⁴ A veszedelemmel és vértanúsággal terhes XVII. század végi világban – amint arra Bán Imre már évtizedekkel ezelőtt rámutatott¹¹⁵ – a magyar protestáns prédikáció és általában a pietista kegyesség irányába hajló építő egyházi irodalom így válik a Thököly- és Rákóczi-szabadságharc egyik szellemi előkészítőjévé. Ebben a sajátos folyamatban a puritánus kegyesség interkonfesszionális törekvései is megfigyelhetők. Czeglédi István még vérbeli polemikus, Köleséri Arany

almájában viszont már csak elvétve van nyoma a hitvitázó elemnek, az imént említett tábori prédikációk és imák pedig már szinte teljességgel mentesek e jelenségtől.

*

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy Geleji Katona István és Köleséri Sámuel egyházi beszédeinek tanúsága szerint az ortodox és puritán kegyességnek lényegesen különböző a mártíriumról alkotott képe. A protestáns ortodoxia a maga racionális, dogmatikus, rendszerteremtő szándékával a mártíriumnak legfeljebb argumentációs és illusztratív szerepet szán, azaz elsősorban historikus tényezőként kezeli. A XVII. század második felében tért nyerő puritanizmus ezzel szemben a lelki élet pszichologizáló elmélyítésére törekszik. Ezzel egyéb lelki tényezők mellett újra fölfedezi a mártírium tágabb értelmében a tanúságtétel, majd a történelmi körülmények révén egyre aktuálisabbá váló vértanúság valódi bibliai jelentését, azaz a mártíriumot a hitélet mindenkor lehetséges alternatívájának is tekinti. Mint láttuk, mindennek nemcsak kegyességtörténeti, hanem a magyarság egészének életét és gondolkodását befolyásoló művelődés- és politikatörténeti – sőt áttételesen irodalomtörténeti – hozadéka is vannak.

A XVII. századi magyar protestáns prédikátorok mártíriumról alkotott felfogásának vizsgálata azért is hálás feladat, mert erről a területről számos más irányba nyílik kitekintés. Mártírium és eszkatológia összefüggése nyomán érdemes lenne például feltárni a korabeli hazai eszkatologikus gondolkodás geneziséét.

A jelenség korabeli fölerősödésében minden valószínűség szerint jelentős szerepe van Comenius és Bisterfeld magyarországi működésének. Érdemes lenne azt is közelebbről megvizsgálni, hogy a Köleséri prédikációs gyakorlatban megfigyelhető fordulat mennyiben esik egybe a Medgyesi Pál és Martonfalvi György elméleti homiletikai munkáiban megfogalmazott elvekkel. Izgalmas kérdés lehetne továbbá a XVII. századi protestáns mártírium nem hagiográfiai hátterének feltárása és elemzése: itt elsősorban a mártíriumnak a török–magyar háborúk nyomán irodalmunkban jelentős szerephez jutó „athleta Christi” toposszal való kapcsolatára gondolunk, ami természetesen a Zrínyi-hagyományhoz való viszony kérdését is fölveti. Ugyancsak elmélyültebb elemzést kívánna a Bocskai István, Bethlen Gábor és a két Rákóczi György alakjához fűződő, a század utolsó harmadában a tábori prédikációkban újra fölerősödő protestáns mítizáció és a mártírium viszonya. Külön tanulmányt érdemelne a gályarab-irodalom és a hagiográfiai hagyomány kapcsolata. A kora újkori magyar protestáns mártírológia monografikus igényű feldolgozása keretében mindezek a szempontok feltétlenül teret kaphatnának.

1 RMK, I. 1180. A tanulmány a KLTE Régi Magyar Irodalmi Tanszék FKFP 0450/97 számú pályázatának anyagi támogatásával készült.

2 I. m., 1.

3 Lásd: Alfred SCHMOLLER, *Handkonkordanz zum Griechischen Neuen Testament*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1984, 324–325.

4 A magyar nyelvbe is latin közvetítéssel került a szó a keresztyénség felvétele után. A XIV–XVI. századi magyarságban *mártír*, *martyr*, *martel*, *martér*, *mártél*, *mártély* alakokkal egyaránt találkozunk. Lásd: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, 2. kötet, Bp., 1970, 851–852. A XVII. századi protestáns egyházi irodalomban leggyakrabban előforduló mártírom/ok (= mártír/ok) alak a mártíromság-ból keletkezett szóelvonással. Még PÁPAI PÁRIZ Ferenc *Dictionariuma* is ezt az alakot ismeri.

5 Lásd: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 9, Freiburg, 1964, 127. (Martyr címszó)

6 Geleji életéhez, működéséhez lásd: GÁL Lajos, *Geleji Katona István igelüldetése*, Debrecen, 1939 és TARNÓC Márton, *A késő reneszánsz retorikus próza történetéből* (Geleji Katona István) = *Uő, Kettőstűkőr*, Bp., 1988, 99–124.

7 Köleséri életéhez lásd: HERPEI János írását = *Apáczai és kortársai. Adattár XVII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez*, 2, szerk. KESERŰ Bálint, Bp.–Szeged, 1966, 106–109.

8 TŰSKÉS Gábor, *A XVII. századi elbeszélő egyházi irodalom európai kapcsolatai*, Bp., 1997, 84.

9 SZABÓ Géza, *A magyar református orthodoxia*, Bp., 1943.

10 TÖKÉS István, *A bibliai hermeneutika története*, Kolozsvár-Napoca, 1985, 121–164. (*A protestáns orthodoxia és a pietizmus* című fejezet).

11 KECSKEMÉTI Gábor, *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet*, Bp., 1998, 70–106.

12 TÓTH Béla, *Ramus hatása Debrecenben*, Könyv és Könyvtár, 12 (1979), 85–107.

13 KECSKEMÉTI, i. m., 92.

14 RMK I. 799.

15 RMK I. 799.

16 RMK I. 1144.

17 RMK I. 1144, Címlap.

18 *De formandis concionibus sacris, seu de interpretatione scripturarum populari libri duo*, Marburg, 1553. Hyperius homiletikai elveinek összefoglalását lásd: Hans Martin MÜLLER, *Homiletik = Theologische Realenzyklopedie*, Bd. 15, Walter de Gruyter-Berlin–New York, 1986, 533–534.

19 Hyperius itt a II. Timoteus 3,16-ra (A teljes Írás Istentől ihletett, és hasznos a tanításra, a feddésre, a megjobbításra, az igazságban való nevelésre) és a Róma 15,4-re (Mert amit korábban megírtak, a mi tanításunkra írták meg, hogy az Írásokból türelmet és vigasztalást merítve reménykedjünk) hivatkozik. Lásd: Hans Martin MÜLLER, i. m., 534.

20 KOLTAY Klára, *Mester és tanítványa: William Perkins és William Ames munkássága*, Könyv és Könyvtár, 16 (1991), 39–57.

21 KECSKEMÉTI, i. m., 92–93.

22 Alvinczi nyolc prédikációjának modern kiadását lásd: ALVINCZI Péter, Dr. INCZE Gábor kiadása, Bp., 1934, 81–156.

23 Alvinczi prédikációs elveire nézve lásd még: BARTÓK István, „Sokkal magyarabbul szólhatnánk és írhatnánk” *Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700 között*, Bp., 1998, 196–198. és: GYÓRI L. János, *Az exemplumok szerepe 17. századi református prédikációinkban*, *Studia Litteraria XXXII.* (1994), 157–158.

24 KECSKEMÉTI, i. m., 87.

25 CZEGLÉDY Sándor, *A Heidelbergi Káté magyarországi magyarázatainak története 1791*, *Studia Ecclesiastica*, 1, Bp., 1965, 138. Idézi KECSKEMÉTI is, i. m., 75.

26 RMK I. 799., 232.

27 I. m., 1107.

28 I. m., 984.

29 KATHONA Géza, *Károlyi Gáspár történeti világképe, Tanulmány a XVI. századi protestáns Apokaliptika köréből*, Bp., 1943.

30 Mindez a német reformátornak a Jelenések könyvéhez írott 1522-es és 1530-as előszavából világosan kitetszik. Lásd: LUTHER Márton, *Előszók a Szentírás könyveihez*, Magyar Luther Könyvek 2, Bp., 1995, 160–170.

31 RMK I. 799., 996.

32 I. m., 998.

33 Uo.

34 I. m., 232.

35 I. m., 122. Geleji idézett exemplumait ismerteti: DÖMÖTÖR Ákos, *A magyar protestáns exemplumok katalógusa*, Bp., 1992, 94., 97., 98.

36 I. m., 623.

37 I. m., 623.

38 I. m., 174.

39 DÖMÖTÖR, i. m., 93.

40 Uo.

41 Wolfgang BRÜCKNER und Heidemarie GRUPPE, *Luther als Gestalt der Sage = Volkserzählung und Reformation*, Berlin, 1974, 261–324.

42 Az ellen-legenda fogalmához lásd: Annemarie und Wolfgang BRÜCKNER, *Zeugen des Glaubens und ihre Literatur = Uo.*, 521–578.

43 RMK I. 799., 237. Lásd még: DÖMÖTÖR, i. m., 93.

44 I. m., 184.

45 RMK I. 1187. Köleséri beszámolója az *Elöl-Jaro Beszéd* után következik az alábbi címmel: *A néhai dicsíretes emlékezetű, Christus szolgájának, cassai Reform. Ecclesiának hűség Angyalának, Idvezült Czeglédi Istvánnak, életének és halálának rövid leírása*. Közli: SZABÓ Lajos, *Monda nekik egy példázatot, Száz szépprózai szemelvény 17. századi protestáns prédikációkból*, Bp., 1982, 123–129.

46 Czeglédi István históriája, RMKT 17/10, 404–411., 757–758.

47 A puritanizmus lelki életéről az alábbi monográfia nyújt ma is helytálló eligazítást: BODONHELYI József, *Az angol puritanizmus lelki élete és magyar hatásai*, Debrecen, 1942.

48 RMK I. 1144., AJÁNLÓ LEVÉL.

49 A puritánus prédikációeszmény szakszerű taglalását lásd: KECSKEMÉTI, i. m., 88–106.

50 RMK I. 1144., A Kegyes Olvasónak.

51 I. m., IX. prédikáció: Szívnek megmosása, 74–80.

52 A puritán kegyesség és a bernáti misztika kapcsolatához lásd: BODONHELYI, i. m., 125–130.

53 RMK I. 1144., AJÁNLÓ LEVÉL.

54 Uo. Az idézet helye: Énekek éneke, 2,14.

55 Peter BROWN, *A szentkultusz*, Bp., 1993, 100.

56 I. m., 100–101.

57 RMK I. 1209.

58 RMK I. 1209.

59 I. m., Címlap.

60 I. m., 14.

61 RMK I. 1144., 134–141.

62 I. m., 134.

63 Uo.

64 I. m., 139.

65 I. m., 140.

66 I. m., 141.

67 Uo.

68 A bibliai idézet forrása: *Biblia Magyarázó jegyzetekkel*, Kálvin Kiadó, Bp., 1996. 313.

69 A két szó pontos jelentése: *Kereszttyén bibliai lexikon* II, Bp., 1995, 248. és 155.

70 „Mint lilium a tövisek közt, olyan kedvesem a lányok közt.” Énekek éneke 2,2.

71 *Keresztény művészeti lexikon*, Bp., 1986, 206. és 306.

72 KEMPIS Tamás, *Krisztus követése*. ford. JELENITS István, Bp., 1990, III. könyv, 20, 190.

73 RMK I. 1180, AJÁNLÓ LEVÉL, (a) 2 v.

74 RMKT 17/10, 408.

75 RMKT 17/13, 501.

76 Elsősorban az *Édes keserűség* című költeményre gondolunk, de nyomai vannak a *Keserűség* címűben is.

77 RMK I. 1144., 93.

78 RGG VI, 110.

79 RGG VI, 221.

80 RGG 1010–1011. Fox(e) az igaz egyház történetét német kortársaival szemben nem Husszal, hanem Wycliffel kezdi. A puritán prédikáció exemplumhasználata tőle veszi át ezt a gyakorlatot.

81 RMK I. 1144., 247.

82 I. m., 219.

83 I. m., 144.

84 I. m., 148.

85 I. m., 102.

86 I. m., 103.

87 I. m., 103–104.

88 I. m., 105.

89 A hagyomány ezt a szállóigét Tertulianus (ca. 150–230) egyházatyának tulajdonítja.

90 I. m., 109.

91 RMK I. 1140., 133.

92 I. m., 97.

93 I. m., 171.

- 94 BRÜCKNER, i. m., 569–570.
 95 RMK I. 1068.
 96 I. m., 64.
 97 NAGY Géza, *Fejezetek a magyar református egyház 17. századi történetéből*, Bp., 1985, 192–199.
 98 MEDGYESI Pál, *Praxis Pietatis azaz Kegyettség-gyakorlás*, Debrecen, 1636, (RMK I. 657), új kiadása: Bp., 1936, 472.
 99 I. m., 473. (1936-os kiadás).
 100 RMK I. 1140., 171.
 101 I. m., 61.
 102 RMK I. 942.
 103 Bunyan értékelése: *Világirodalmi lexikon*, 1, Bp., 1970, 1188–1190.
 104 RMK I. 1174.
 105 RMK I. 1140., 160.
 106 I. m., 161.
 107 A megszentelődés puritán értelmezéséhez: BODONHELYI, i. m., 143–149.
 108 RMK I. 1140., 170.
 109 I. m., 167.
 110 RMK I. 1197. Új kiadása: Bp., 1937.
 111 I. m., 11.
 112 *Jubileum Ecclesiae Evangelicae Cassoviensis...*, Lőcse, 1682. RMK I. 1290. Új kiadása: Bp., 1938.
 113 Nagyari nevezetes tábori prédikációi, melyek Apafi Mihály Bécs-ellenes hadjáratai idején (1681–83) hangzottak el, a Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattárában található: Ms 896.
 114 *Bujdosó magyarok füstölgő csepüje*, Kolozsvár, 1676. RMK. Jelzete nincsen. Új kiadása: Bp., 1935.
 115 Bán Imre, *A XVII. századi magyar puritanizmus irodalom- és művelődéstörténeti jelentősége* = *Uő, Költők, eszmék, korszakok*, Debrecen, 1997, 205–217.

Márai Sándor és a *Frankfurter Zeitung*

Márai Sándor hosszú életének legnagyobb részét – több, mint fél évszázadot – emigrációban töltötte. Első, 1919-től 1928-ig tartó külföldi tartózkodásának színhelye Németország, majd Franciaország volt. Nem tartozott azon emigránsok közé, akik a Tanácsköztársaság ideje alatt súlyosan kompromittáltak magukat és szélsőbaloldali meggyőződésük miatt távozniuk kellett az országból. De kétségtelen, hogy Márai – ezt a magyar kommün alatt a *Vörös Lobogó* című újságba írt cikkei is bizonyítják – 1919 júliusáig bizonyos mértékig együttműködött a rendszer hivatalos képviselőivel.¹ Közvetlenül nem is volt semmiféle folytatása az otthoni szerepvállalásnak, jóval később rótta föl írásait a szélsőjobboldali sajtó. Márai nem vállalt közösséget semmilyen baloldali irodalmárcsoporttal sem első emigrációja idején, sem azt követően, jóllehet a bécsi magyar emigráns sajtóban publikált. Bizonyos azonban, hogy a kommün bukása utáni emigrálás – okkal vagy ok nélkül, de – némi félelemből is adódott. Az emigrálás másik oka, hogy német egyetemeken óhajtott tanulmányokat folytatni, és ezt a kívánságát apja anyagilag is támogatta. (A budapesti egyetemen, a lipcsei Institut für Zeitungskundén, Frankfurtban, majd Berlinben különböző karokon összesen tíz szemesztert el is végzett, de a diplomáig már nem jutott el.)²

Az első külföldi távollét németországi szakaszában – tehát 1919 ősze és 1923 nyara között – egyaránt művel szépirodalmat és újságírást. A *Kassai Napló*ban ez idő alatt megjelent körülbelül 160 publikációja közül 120 publicisztika, míg a maradék vers, műfordítás, novella, illetőleg egy drámarészlet,³ egyszersmind Bécsben és Erdélyben verseket és műfordításokat közöl, kiadja *Emberi Hang* című kötetét 1921-ben és a *Panaszkönyvet* 1922-ben. A Németországban megjelentetett német nyelvű írások – a *Männer* című, máig is csak töredékesen ismert színdarab kivételével⁴ – tágabb értelemben vett publicisztikai művek. Igaz, van néhány írása, amely talán a szépirodalom és a publicisztika között helyezhető el. Ilyen például *A jósnő* című.

Ma már bizonyítható, hogy Németországban három lapban jelentek meg írásai. Ezek: a *Weltbühne* című irodalmi és kulturális folyóirat, a *Drache* címet viselő, 1919-ben indított expresszionista hetilap, valamint a kor legtekintélyesebb német napilapja, az 1857-ben alapított liberális *Frankfurter Zeitung und*

Handelsblatt. Az *Egy polgár vallomásaiban* említ egy „Endymion” nevet viselő lapot is, amelyet egy holland fiatalemberrel, Adrian van den Brockennel alapított, és amelynek összesen egy száma jelent meg. Ez idáig azonban semmilyen kutatás nem igazolta ennek a lapnak a létezését. Tudomásom szerint a körültekintő keresés ellenére sem a német levéltárakban, sem a könyvtárakban nem bukkant még senki a nyomára.⁵

Frankfurtban 1920-ban – Márai megérkezésekor – már működött az akkor létrehozott Hermann Wiel Alapítvány, amely az 1923-ban megalakuló Társadalomkutatási Intézet elődje volt. Az említett „szellemi pezsgésnek” az egyik meghatározója éppen a Társadalomkutatási Intézet, amely Felix Weil kezdeményezésére és anyagi támogatásával jött létre. Célként a történelemnek, elsősorban a jelen társadalmainak vizsgálatát és okszerű magyarázatát fogalmazta meg. Az intézet munkatársainak meggyőződése szerint (és ez talán a pozitívizmus öröksége) a szociológia a megismerés kulcsa, és az összes többi tudomány legfeljebb ennek a segédtudománya lehet. Az itt dolgozók az 1920-ban elhunyt Max Weber szellemi örökösének tartották magukat, és elsősorban az ideológiakritikára koncentráltak.⁶ Eric Fromm, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse lettek az Intézet azon legnevezetesebb munkatársai, akik később az úgynevezett Frankfurti Iskola gondolkodóiként váltak ismertté. A legtöbben közülük egyben a frankfurti egyetemen is tanítottak. Erre már csak azért is szükség volt, mert ez biztosította az Intézet akadémiai elismertségét. A Társadalomkutatási Intézet 1933-as bezárása a liberális frankfurti értelmiség világában a liberális polgári kor végét jelentette.

Az Intézet munkatársainak tevékenységét jellemzi, hogy műveik az új tárgyilagosság szellemében fogantak, azaz a véleményük szerint verifikálható tények jelentették számukra a kiindulópontot. Az új tárgyilagosság térhódításának nyomai Márai publicisztikáján is tetten érhetők, mindenekeelőtt az emigráció franciaországi szakaszában.

Ezzel egy időben Nyugat-Európában főként Ezra Pound, majd T. S. Eliot irodalomfelfogásához kapcsolhatóan egyre többen – az irodalomban mindenekeelőtt a költészetben érvényesítendő – új módszer érdekében lépnek fel. Olyan irodalomfelfogásról van szó, amely megköveteli, hogy az intellektuális és érzelmi komplexum egyetlen pillanatban, egyszerre jelenjék meg. A kép ellentéte legyen a képzeletnek, mert a valóságos dolgok költői egységben látása nem belső kivetítés, hanem a lét szerkezetének a maga valóságában történő megragadása.⁷ Az új kritika gondolatai direkt és indirekt módon szembekerültek a romantikus érzelműséggel és a viktoriánus világértelmezéssel éppúgy, mint a Márai által akkor még nagyra becsült expresszionizmussal.

A másik szellemi központ Frankfurtban ebben az időben az úgynevezett Kultúrmorfológiai Intézet, melyet Leo Frobenius – aki a Márai, illetőleg Né-

meth László szempontjából sem érdektelen Oswald Spengler barátja és korábbi munkatársa volt – ugyan Münchenben hozott létre, de a város vezetőinek hívására 1925-ben Frankfurtba költözött. A Kultúrmorfológiai Intézet munkatársai – a Társadalomtudományi Intézet dolgozóihoz hasonlóan – a frankfurti egyetemen is tartottak előadásokat. Frobenius munkatársai a társadalom átfogó és egyben aprólékos vizsgálatával szemben a szellemi elit hatásának problematikájára összpontosítottak, és az intuitív látás fontosságát hangsúlyozták.⁸ A Társadalomkutató Intézet munkatársai számára ez elfogadhatatlan volt, hiszen az intuitív látás mint módszer a szociológiában egyszerűen értelmezhetetlen, és sokkal inkább a spekuláció, mint a tudományos eszköztár része. A Kultúrmorfológiai Intézet munkatársai – az úgynevezett georgeánusok – közül a két legismertebb tudós Ernst Kantorowicz és Max Kommerell volt. A georgeánus elnevezés Stefan George nevéből ered, akinek mindketten köréhez tartoztak. Stefan George gondolataiban a Rend és a Hierarchia utáni vágy, a saját költői és műfordítói világába való bezárkózás, a művészet rangjának megtartása folyamatosan jelen volt, és egész életében viszolygott a tömegek aktivitásától.⁹

A két intézet munkatársai időnként a személyeskedésig menő vitákat folytattak egymással. A *Frankfurter Zeitung* volt az egyik legfontosabb fórum, ahol több-kevesebb rendszerességgel megnyilatkoztak mindkét irányzat hívei. Igaz, ebben a lapban elsősorban nem a vita jellemezte cikkeiket, hanem inkább „elbeszéltek egymás mellett”. Ez a fajta publikálás és ez a magatartás, amely teret engedett a legkülönbözőbb nézeteknek, jól beleillett a lap tulajdonos, Heinrich Simon világszemléletébe és elképzeléseibe is. Heinrich Simont életrajzírói joviális, igazi klasszikus liberálisként jellemzik, aki a lapjában a legkülönbözőbb törekvéseket szóhoz engedi jutni.

A frankfurti szellemi élet harmadik csomópontja maga az 1857-ban Leopold Sonnemann által alapított *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* volt.

Példányszáma – hasonlóan a jelenlegi vezető világlapokéhoz – meglehetősen csekély, sőt éppen a húszas években rohamosan csökken. 1919-ben még több mint nyolcvanezer példányban látott napvilágot, míg 1932-ben alig több mint ötvenötezer jelent meg az egyes számokból. Ugyanakkor az anyagilag legválságosabb időkben is több mint ötven országba küldték szét példányait. Az újságnak voltak állandó mellékletei is: 1877-től a „*Stadtanzeiger mit Fremdenblatt*”, 1920-tól a „*Stadtblatt der Frankfurter Zeitung*” és az 1867-ben már kiadott melléklet, a „*Literaturblatt*”. Ezeket a húszas években más rendszeresen megjelenő mellékletek követték.¹⁰

A lap tulajdonosa, Heinrich Simon kitűnően fizette munkatársait. „... megtanultam – írja Márai –, hogy nem érdemes pénzt kérni tőlük, különül járok, ha reájuk bízom a honorárium összegét.”¹¹

A lapnak 1859-től napi két, 1873-tól pedig rendszerint napi három kiadása volt – az első és a második reggeli szám (*Erstes und Zweites Morgenblatt*)

valamint az esti kiadvány (Abendblatt) – és csak nagyon ritkán fordult elő, hogy a két reggeli kiadás közül valamelyik nem jelent meg. Ezekben az esetekben a délelőtti számon egyszerűen „Morgenblatt” megjelölés állt.

Önéletrajzi regényében, az *Egy polgár vallomásaiban*, Márai oldalakon keresztül ír arról a viszonyról, amely a kor legtekintélyesebbnek számító német lapjához fűzte. „Ha a »Frankfurter Zeitung«-ot nagyon akartam volna, talán szóba sem állnak velem” – írja.¹²

Nem titkolt büszkeséggel állítja, hogy igen szép számmal jelentek meg az újságban írásai németországi és franciaországi emigrációja idején.¹³ Hozzá kell ahhoz tennünk, hogy az első emigrációja – főként németországi tartózkodása – idején írt magyar nyelvű szépirodalmi munkák között kitűnő alkotás is akad. Indokolt ugyanakkor, hogy németül írt publicisztikájával is megkülönböztetetten foglalkozzunk, mert igen jelentős a publicisztikai alkotások száma, nem kevésbé érdekes a tárgykörük sem. Ezért önmagában is indokolt, hogy ráirányítsuk figyelmünket azokra a lapokra, ahol publicisztikai, valamint a szépirodalom és a publicisztika határterületén mozgó írásai megjelentek. Tény ugyanakkor, hogy az eddigi kutatások és önmaga állítása szerint is a németül megírt és megjelentetett cikkeinek jelentős részét magyarul is közölte – mindenekelőtt a *Kassai Naplóban*,¹⁴ olykor azonban nem pusztán ott, hanem még egy-két magyar nyelvű lapban. Ennek többek között anyagi okai voltak, Márai ugyanis Németországban szinte folyamatosan pénzügyi nehézségekkel küszködött.

A már említett *Frankfurter Zeitung* családi vállalkozásként működött egészen a húszas–harmincas évek fordulójáig. A nemzetiszocialista hatalomátvételig többféle világnézetnek volt a szócsöve, és ez azzal járt, hogy szerkesztőségében a legkülönbözőbb politikai nézeteket képviselő személyiségek kaptak szerepet. Rudolf Geck, a tárcarovat vezetője nézte át Márai első írásait. Ő vezette egészen 1924-ig ezt a rovatot. Geck a hagyományos, úgynevezett „feuilletonista jobboldalt” képviselte a lapban, akárcsak a társszerkesztő Bernhard Diebold.¹⁵ A húszas évek elején a Geck–Diebold szerkesztőpáros ügyelt arra, hogy a rendszeresen közölt feuilleton, a „vonat alatti rész” legyen a meghatározó az újság arculatában. A lap tizenkét évfolyamának (az 1920 és az 1931 közötti évfolyamokról van szó) áttekintése után – ami több mint 12 000 számot jelent – egyértelművé vált, hogy Geck és Diebold a tárca műfaját a lehető legszélesebben értelmezte. Irodalmi és művészeti tanulmányok éppúgy megjelentek benne, mint népszerűsítő-tudományos fejtegetések, műtárgy-ismertetések vagy színkritikák. Nemritkán nekrológokat, verseket és kisregényeket is olvashatunk e rovatban (az utóbbiakat természetesen számos folytatásban). Ugyanakkor a tárca szerkesztőinek multhatatlan érdeme, hogy nagyon komoly igényekkel léptek fel a megjelentetésre leadott írások nyelvi tisztaságát illetően. Ezt maga Márai is megerősíti: „Tudni kell, hogy a »Frankfurter Zeitung«-nál hétfejű sárkányok vigyáztak a német nyelv

tisztaságára. Egy mellékmondat szököttése csaknem oly fontos volt itt, Németország e talán egyetlen igazi világlapjának hasábjain, mint a mellékmondat eszmei tartalma.”¹⁶ A Rudolf Geck vezette rovat – a nyelvi tisztaság mellett – szociológia- és politikamentességet is követelt. Ezt az úgynevezett „hagyományos feuilletonista” csoportot szorította háttérbe Heinrich Simon azal, hogy 1924-ben a tárcarovat élére Benno Reifenberget nevezte ki.¹⁷ Ennek következménye, hogy a következő években mind a „feuilletonista jobboldal”, mind a Kracauer-féle „szociológiai-politikai baloldal” rendszeresen publikálhatott a lapban. Kracauer és az elitistának nevezett Adorno megközelítően olyan rendszerességgel jelentet meg írásokat a lapban, mint a korábbi Geck–Diebold szorgalmazta szerzők. Márai, aki Geck felfedezettje volt, egyik csoporthoz sem kapcsolódott, mint általában a külföldi tudósítók. Írásaiban azonban érezhető elmozdulása a Geck–Diebold-féle hagyományos feuilletonizmustól az Adorno–Kracauer-féle irány felé. Míg a XIX. század utolsó évtizedeiben az ismert és kevésbé ismert német szerzőkön kívül főleg az orosz irodalom nagyjai (így Dosztojevszkij, Tolsztoj és Turgenyev) és az ismert francia alkotók (például Zola) művei láttak itt napvilágot, addig a húszas években előszeretettel közöltek olyan írásokat is a „vonal alatti részen”, amelyek megítélése akkortájt irodalmi és néha politikai szempontból is igen kényes volt (például Döblin: *Berlin, Alexanderplatz*, melyet 1929. szeptember 8-tól közölt a lap folytatásokban).

A hosszabb tárcák alatt vagy felett általában ott szerepel a szerző neve, de legalábbis monogramja. Márai is váltogatja: néha teljes nevét írja ki – magyar (Márai Sándor, Sándor Márai) illetőleg német (Alexander Márai) változatban, néha kis- vagy nagybetűs monogramját. Rövid tárcát az általam vizsgált időszakban alig néhányat közöltek tőle, vagy ha több jelent meg, azt név nélkül, esetleg eddig ismeretlen álnévvel nyomtatták ki. A *Frankfurter Zeitung*-ban összesen 54 azonosítható cikk jelent meg Márai Sándor tollából. Ezeknek jelentős részét Franciaországból küldte a lap szerkesztőségébe.

Magyarország az 1920-as években sem állt Nyugat-Európa politikai érdeklődési körének középpontjában. Ezt világosan mutatják a *Frankfurter Zeitung*-ban megjelent, Magyarországgal foglalkozó politikai írások és tudósítások, melyek száma némely hónapban a húszat is eléri, de ezek jobbára rövid, néhány soros politikai hírközlések, és csak nagyon ritkán elemző tudósítások. Ezt a rovatot egyébként a jobboldali beállítottságú Rudolf Kirchner és Friedrich Sieburg vezette. Kétségtelen, hogy a politika és gazdaság terén a *Frankfurter Zeitung* – és így valószínűsíthetően Németország – számára legfeljebb kiegészítő híryanag szerepét játszhatják a magyarországi történések. A rövid elemző írások főként az „Ungarische Kronik” címet viselő, több-kevesebb rendszerességgel megjelenő rovatban kaptak helyet. Még akkor is igaz ez, ha Philippe Held, az újság budapesti tudósítója, viszonylag rendszeresen jelentetett meg anyagot a lapban. A Magyarország iránti érdeklődés

legfeljebb akkor tekinthető számottevőnek, ha ezt a Kelet-Európa más államaival – mindenekelőtt Jugoszláviával, Romániával és Bulgáriával – kapcsolatos anyaggal vetjük egybe. Ezekkel a nemzetekkel kapcsolatosan nemcsak a politikai tudósítások száma rendkívül csekély, de irodalmuk sem játszik szerepet a *Frankfurter Zeitung* hasábjain. Philippe Held halálát követően, 1928 után a *Frankfurter Zeitung*ból hamarosan csaknem teljesen eltűnnek a magyar témájú cikkek.¹⁸ (Ez az az időszak, amikor Márai cikkeit is egyre ritkábban jelentetik meg a legkülönbözőbb okokra hivatkozva.)

A magyar irodalom iránti érdeklődés is nagyon visszafogott volt Németországban. Stefan I. Klein egy 1925-ben Nagy Lajosnak írt levelében olvashatjuk: „...az orosz, francia, angol, olasz, spanyol, norvég, dán, de még pl. a hollandi irodalomnak is jobb neve van itt, mint a magyarnak.”¹⁹ Ezt híven tükrözi az 1925-ben Németországban megjelent, magyar szépirodalomból fordított művek száma is. Az említett esztendőben Németországban a kiadott szépirodalmi műveknek 13%-a volt műfordítás, és a fordításoknak csak másfél százaléka érintette a magyar irodalmat. A folyóiratok és újságok közül a legtöbb magyar irodalommal foglalkozó írás a *Das literarische Echo* című berlini lapban jelent meg. Elsősorban ez a hetente megjelenő lap népszerűsítette Németországban a magyar irodalmat, mindenekelőtt az „irodalmi levelek” rovatban.²⁰ A *Frankfurter Zeitung*ban megjelent magyar irodalmi fordítások sem reprezentatív értékűek abban a vonatkozásban, hogy milyen nagyságrendben adtak ki Németországban a húszas években magyar irodalmi alkotásokat. Ez az újság viszonylag sok magyar irodalmi remeket közölt. Stephan I. Klein, a magyar irodalom legaktívabb népszerűsítője Németországban, éppen Frankfurt am Mainban élt 1919 és 1933 között. A viszonylag nagy számú magyar irodalmi fordítás döntő többsége az ő átültetésében jelent meg a lapban. A húszas évek első felében Stefan I. Klein fordításában olvashatunk írásokat Szép Ernő, Keleti Márton, Babits Mihály, Benedek Marcell, Kosztolányi Dezső tollából a *Frankfurter Zeitung*ban. Ő fordította többek között Márai első két, e lapban megjelent cikkét németre 1920-ban, illetve 1921-ben. Stefan I. Klein természetesen nem a *Frankfurter Zeitung* megrendelésére fordította németre az újságban megjelenő magyar irodalmi alkotásokat, hanem ezek a művek már megjelentek. Ugyanakkor a laphoz fűződő kapcsolatainak következménye, hogy – egyébként jó fordításai – igen nagy rendszerességgel jelentek meg. Természetesen a szépirodalmi írások, tárcák írói elsősorban többségben németek. A magyar íróktól származó, szinte kizárólagosan szépirodalmi jellegű írások száma azonban lényegesen nagyobb, mint az angol, francia vagy egyéb nemzetek alkotói által írt művek. Ennek jelentőségét azonban nem szabad túlértékelnünk. A magyar irodalom Németországban végeredményben inkább kuriózum volt, mint szerves része egy világirodalmi kitekintésnek.

Márai egy rövid idő elteltével maga fordítja a *Frankfurter Zeitung*ban megjelent cikkeit, illetőleg jelentős részüket eleve németül írja. Tárgyukat tekintve ezek között a cikkek között alig-alig akad magyar vonatkozású. Érdekes, hogy a *Frankfurter Zeitung* éppen akkor közöl tőle tárcákat viszonylag nagy számban, amikor Márai már nem tartózkodik Németországban. Az 1920-as évben (annak is a végén) egyetlen írás, 1921-ben öt cikk, 1922-ben pedig egyetlen sor sem jelenik meg Márai neve vagy monogramja alatt. A hosszabb hallgatást a *Magányos Madách* (*Einsamer Madach*) címet viselő tárca töri meg, amelyet ön maga írt németül vagy fordított németre. Az írás első ízben magyarul a *Kassai Napló*ban jelent meg 1923. február 4-én. A *Frankfurter Zeitung*-ban az 1923. augusztus 20-i *Morgenblatt*ban látott napvilágot.²¹ A hosszú hallgatás azért volt meglepő, mert Márai az *Egy polgár vallomásai* című művében úgy beszél a *Frankfurter Zeitung*ban megjelenő írásairól, mintha azok többségükben éppen németországi emigrációja idején jelentek volna meg, és a Franciaországba való távozás után kezdett volna csökkenni a publikált cikkek száma.²² Az általam vizsgált évfolyamok alapján ennek éppen az ellenkezője igaz. Éppen az 1924-es esztendő második felétől szaporodnak meg az újságban a tőle közölt cikkek, amikor feleségével már Párizsban él. Németországi tartózkodása idején összesen csak hét cikke jelent meg a frankfurti lapban. Ezek közül időben az utolsó az említett *Einsamer Madách*. Az ezt követő írások párizsi emigrációjához köthetők. Elsősorban a francia fővárosból küldi őket Frankfurtba, néhányat pedig közel-keleti, londoni vagy éppen bécsi kirándulásai alkalmával ír. Salyámosy Miklós – Turóczi-Trostler József egy 1928. február 4-én a *Pester Lloyd*-ban megjelent, Márai *Istenek nyomában* című művének kritikájára hivatkozva – úgy értékeli Márai publicisztikai tevékenységét a német lapnál, hogy cikkei gyakran felszínesek. Ugyanakkor Salyámosy – ugyancsak Turóczi-Trostler nyomán – elismeri, hogy Márai kitűnően alkalmazta az irónia eszközét.²³ Összességében azonban olyan feuilletonistának tartja Márait, akinek az írásait az határozza meg, hogy mit várnak tőle, hasonlóan Szenes Bélához vagy éppen Zilahy Lajoshoz. A *Frankfurter Zeitung*ban található 54 Márai-írás színvonala igen változó. Az írások többségének nyelvezete, stílusa meglepően könnyed, fesztelen. Márai könnyedén bánik a német nyelvvel. Írásaiban – bár valóban tele van váratlan fordulatokkal és gondolatébresztő filozófálgatással – nagyon ritkán érezhető erőltettség.

Legelső cikkének megjelenéséről a *Frankfurter Zeitung*ban (1920. október 31.) éppen az *Egy polgár vallomásai* című művében számol be. A tekintélyes német lap szerkesztőségének felkeresését úgy állítja be, mintha számára nem is lett volna fontos ennek a cikknek a megjelenése.²⁴ Írása elfogadásában – bár erről mélyen hallgat – a már említett Stefan I. Kleinnek lehetett döntő szerepe, aki nemcsak az említett magyar, hanem általában a közép-európai irodalom kitűnő és kevésbé kitűnő darabjait folyamatosan fordította németre.

Kapcsolatai révén ezeket rendszeresen meg is jelentette a vezető német lapokban, néha pedig antológiákban vagy éppen önálló kötetek formájában. Figyelemre méltó nyolc kötetnyi novellafordítása, amelyekben harminchárom magyar író ötvenhét novellája szerepel. Köztük olyan novellafordítás is van, amelynek magyar eredetije ismeretlen, nevezetesen Bíró Lajos: *Jetzt ist die Zeit des Moskals* című munkája.²⁵ Kleinnek, a befutott fordítóval Frankfurt am Mainban barátkozott össze Márai. Az ő támogatásával figyeltek fel a *Frankfurter Zeitung*-ban a fiatal magyar emigránsra. A Schwazwaldból Frankfurtba érkező Stefan I. Kleinnek és élettársának, Hermynia Zur Mühlen grófnőnek a meglehetősen különös kapcsolatára és egyéniségükre Hermynia Zur Mühlen grófnő életrajzírója és Manfred Altner éppen Márai Sándor az *Egy polgár vallomásai* című művének ezzel kapcsolatos részét idézi, amely egyben a fordító Máraival való ismeretségére is utal. Ha Stefan I. Klein fordítói tevékenységére utalunk, akkor nemcsak Márainak nyújtott segítségét vagy éppen a magyar irodalom németországi népszerűsítésében játszott szerepét kell kiemelnünk, hanem a fordítások színvonalát is értékelnünk kell. Ennek megítélésében elfogadhatjuk Manfred Altner szavait: „Was die Qualität seiner Leistungen als Übersetzer anbelangt, urteilt der ungarische Literaturwissenschaftler Miklós Salyámosy: Klein war in jeder Hinsicht eine aktive, schöpferische einmalige Gestalt Übersetzerischer Meisterschaft und Kunst, [...] eine Ausnahmeerscheinung im Hinblick auf die Zuverlässigkeit und das künstlerische Niveau seiner Übersetzungen.”²⁶

Márai, aki cikkeiben többnyire világosan meghatározza a helyet, ahol a történet játszódik, első írásának színhelyét Prágába helyezi.²⁷ Műfaját tekintve novella, amely magyarul is megjelent, mégpedig 1921-ben a *Napkelet* című folyóiratban és a *Panaszkönyvben* is.²⁸ Témaválasztásában különös hangsúlyt kap az extremitás. A cikk címe *Wahrsagerin*, vagyis 'jóső', akihez kíváncsiságból baráti tanácsra megy el. A hölgy megdöbbenő hasonlóságot fedez fel meghalt fia és Márai külseje között. A felismerés feszült pillanatainak a jóső megváltozott beszédében érzékeltetett hatása teszi hitelessé az elbeszélést. Az öniróniát sem mellőző történetben a szerző a szerep mögé bújt Embert fedezi föl. Az Emberre való rátalálás jelenti számára az élményt – jelen esetben ezt a jóső álarca mögött találja meg.

Hasonlóképpen jár el a Stefan I. Klein által fordított másik cikkben is, amely a *Kinder Gottes* címet viseli.²⁹ Az *Egy polgár vallomásaiból* tudjuk, hogy Németországban naphosszat üldögélt kávéházakban és kocsmákban, néha magányosan, néha barátaival. (Törzshelye volt például Lipcsében a Café Mercur, ahol tanulmányai rovására lapalapításon törte a fejét, és olyan világ-megváltó gondolatokat szőtt, melyekre évek múltán önmaga is elnéző mosollyal gondolt vissza.)

Ezek a kávéházi, kocsmái időtöltések adtak lehetőséget, hogy megismerjen olyan figurákat, akik a társadalom periferiáján élnek. Az első *Kinder Gottes*

címet viselő cikke (két írást jelentetett meg ezzel a címmel) tulajdonképpen három úgynevezett „kleines Feuilleton”, melyekben egy-egy ilyen figurával foglalkozik. A szélhámosról, a szerencsétlenül járt légtornásznőről és a lecsúszott hivatalnokról néhány karakteres mondatban számol be. Márai nem bírál, nem von le megfellebbezhetetlen következtetéseket, hanem egyszerűen csak figyel. Tudja, hogy az elfogadáshoz, sőt a megértéshez is, az első lépés, a kiindulópont az az állapot, melyben úgy nézünk, mintha először látnánk, első emberként figyelmünk tárgyát.³⁰ Ez teszi lehetővé, a meghatározó vonások rögzítését.

A kiválasztott és megfigyelt figurák valamilyen szempontból extrémek. Tévedés lenne, ha azt gondolnánk, hogy Márai tudatosan keresi az extrémítást. Sokkal inkább írói előtanulmányokról, illetőleg riporteri kíváncsiságról van szó. Hozzá kell tennünk, hogy különösen a *Frankfurter Zeitung*-ban megjelent cikkei közül az első évek publikációira áll ez.

Első írásaiban a hangsúly a leleplezésen van, az álarc levételén. A leleplezés azonban ezekben az írásokban (*Wahrsagerin*, *Kinder Gottes I.*, *Kinder Gottes II.*) „a rejtett én” kibontakozásának mozzanatait próbálja nyelvi jelekbe önteni. A leleplezés aktusában ezekben a cikkekben az író szerepe passzív, tehát csupán mint szemlélő van jelen, esetleg akarátán kívül provokálja a leleplezést. Úgy tűnik, Márai nem az önmagát gyöttrő kérdésekre akar választ kapni, nem saját kérdéseire reflektál a cikkekben, ahogyan ez később dominál, hanem sokkal inkább a szemrevételező figyelő állását választja, a világban tapasztalható jelenségeket tárja föl, szinte leltározza. Ugyanakkor ezekben a cikkekben a racionalitás, az empátia irracionális mozzanatok integrálásával párosul, mintegy a világ többértelműségét tudatosítva. Márai az érzéseket és a gondolatokat a szerkesztés, a fogalmazás és a stílus klasszikus szabályai nélkül veti papírra. Ekképpen jár el az 1921. május 25-én megjelent tárcájában, mely a *Kinder Gottes* címet viseli.³¹

A második *Kinder Gottes* című tárcája két rövidebb írást foglal magába. Az egyik címe: *Szarvasfogak*. Az ismerős székely férfival való találkozás itt az emberi tisztasággal szembesíti Márait. A székely nem ismeretlen számára, a jelenlegi öltözete és egykori parasztgúnyája közötti különbség viszont önmagában is meglehetősen: „Ich sah ihn durch die Gezeiten noch immer so: barfuß, ein kleines Bauerkind mit birnenförmigem Kopf, in weiten, weißen Hosen.”³² Márai saját jelenlegi kétes értékű világát érzékeli a felidéződő közös múlt tisztaságának tükrében. A találkozás szembesíti azokkal az értékekkel, amelyekkel a múltban mindketten azonosultak.

„Dieser Mensch ist noch gut”³³ – fejezi be a cikket Márai és a megállapításban nyomatékot kap a még szó.

Márai közel évtizedes első emigrációja során – élő kapcsolatot tartott a hazai és a határokon túl kisebbségben élő magyarság irodalmával. Erről tanúsodnak a háború után Erdélybe, illetőleg a Csehszlovákiához tartozó Kassá-

ra, a *Kassai Napló* szerkesztőségébe küldött cikkei. Összesen 215 olyan írását (versét, cikkét, kritikáját, műfordítását és értekezését) küldte el az említett lap szerkesztőségébe 1921 és 1928 között, amelyet közlésre érdemesnek tartottak.³⁴ Franciaországból pedig az *Újság* című lap tudósítójaként küldött – szintén elképesztő mennyiségben – cikkeket. A *Frankfurter Zeitung*ban 1921. február 21-én megjelent cikke, melynek *Das Kräuterbuch* (Füveskönyv) a címe, szintén ezt az élő kapcsolatot igazolja.³⁵ Szép Ernő 1919 őszén készült könyve az *Október* címet és az *Őszi napló* alcímet viseli. Márai említett írása e könyvről szóló valóságos „panegyricus”. Páratlan metafizikus tapasztalásként, misztikus élményként éli meg a könyv olvasását. „...es gehöre zu den schönsten Büchern, die bisher von Menschen geschrieben worden sind.”³⁶ Pedig Szép Ernő – Máraihoz hasonlóan termékeny – munkásságának aligha legsikerültebb alkotásáról van szó. Egyike azon Szép-műveknek, amelyek többé-kevésbé feledésbe merültek. Purcsi Barna Gyula Maeterlinck botanizáló írásainak és a technikai civilizációval következetesen szembeforduló Jammes életérzéseinek lenyomatát látja Szép Ernő művében.³⁷ Talán ugyanerre a jammes-i lenyomatra érez rá Szép Ernő műveiben Márai is, aki Jammes műveivel feltehetőleg ebben az időben ismerkedett meg, sőt fordított is tőle.³⁸

Márai a *Frankfurter Zeitung*ban megjelenő írásaiban ritkán foglalkozott politikával. Ha megtette, akkor is indirekt módon, mint például a *Wilde Tiere* című cikkében.³⁹ A cikkben – amely 1921. május 8-án a *Kassai Napló*ban is megjelent – meghökkentően keverednek az impresszív és expresszív képek, a cím pedig szimbólumként vonul végig az egész íráson. A *Wilde Tiere* következetesen nagy kezdőbetűkkel található a magyar fordításban is. Az állatok ösztönösen őszinte magatartása jelenti Márai számára az állandóságot és a folytonosságot, míg a cirkuszi környezet a labilitást, vagyis a biztonság hiányát. A szövegben látszólag idegen test a politikai attitűd bírálata. A politikusok cirkuszi környezetbe helyezése az állandóság hiányát és a valóságérzékenység nyomasztó dimenzióját villantja fel. A cirkusz az állatokat is valóságértelmezzé teszi, átformálja, kifordítja önmagukból. A politikum hagyományos formájától idegenkedő Márai egy magatartásformát utasít itt el: a cenzúra és öncenzúra következményét, az önbecsapást, amelytől eszményeikben oly távol áll a tudat mélyrétegeiből artikulálatlan igazságtartalmakat a felszínre hozó fiatal expresszionisták Márai által kedvelt csoportja. Kétségtelen ugyanakkor, hogy ebben a cikkben – bár nagyon burkoltan, de – politizál Márai. Ez nem irányul konkrétan semmilyen párt vagy csoportosulás ellen, hanem a politikai párthoz kapcsolódó szerepvállalás és az emberség összeegyeztethetőségében kételkedik.

Márai hosszú életének jelentős részét töltötte utazással, bejárta Európa, Észak- és Közép-Amerika és a Közel-Kelet jó részét. Első és második emigrációja is arról tanúskodik, hogy figyelő szemmel járja a világot. Első emigrációja során a *Frankfurter Zeitung* és az *Újság* tudósítójaként elsősorban nem

politikai vagy egyéb szenzációk miatt tölt elég gyakran hosszabb-rövidebb időt utazással, hanem egy kultúra, egy életforma megismerése a célja. Tudósítóként azonban a spanyol emigrációról, a népszövetségi vitákról, időnként a francia államférfiak álásfoglalásairól számol be az *Újságban*. Első jelentős vállalkozása az 1926-os közel-keleti cikksorozat, melyet folyamatosan küld el az *Újságnak* Pestre,⁴⁰ és ezekből jó néhányat a *Frankfurter Zeitung* szerkesztőségébe, Németországba. Ezek az írások jelennek meg nem sokkal később az *Istenek nyomában* című kötetében.⁴¹ Második emigrációja idején pedig naplójának igen terjedelmes része lényegében útibeszámoló. E műfajban első figyelemre méltó írása a *Frankfurter Zeitungban* jelenik meg 1921. július elsején. Az *Am Bodensee* címet viselő cikkben⁴² sorra veszi a tó környékén található településeket, a madár- és növényvilágot, az embereket, és végül magát a tavat. A cikknek szinte minden mondata a humoros hatást célozza meg. Rónay László felhívja a figyelmet arra, hogy az *Istenek nyomában* című írásban a szerző nagy távolságot tart az anyag és önmaga között.⁴³ Az 1921-ben írt *Am Bodensee* című írásból azonban ez még teljesen hiányzik, sokkal inkább az együttérzésen és a komikumon van a hangsúly. Ez – a műfaj lényegénél fogva – persze Márainál a tárgyilagossághoz való közeledést erősítette. Az irracionális és racionális elemeket ötvöző ábrázolásmódtól kissé távolabb kerül.

A már említett 1923. augusztus 20-i *Morgenblattban* megjelent írás az *Einsamer Madách* címet viseli. Az írás Madách Imre születésének századik évében született. Kivételesnek tekinthető Márai tárcái között, mert a későbbiekben sohasem bocsátkozik a *Frankfurter Zeitung* hasábjain magyar alkotókkal kapcsolatosan értékelésekbe. (A *Frankfurter Zeitungban* ugyanakkor néha-néha felbukkan egy-egy cikk, amely a magyar művészet vagy irodalom egyes jeles alakjainak állít emléket vagy értékeli őket. Ezek közé tartozik például az 1922. december 30-i első reggeli kiadásban megjelent Petőfi-tanulmány és az 1922. május 15-én az esti kiadásban megjelent, Bartókot méltató cikk. Ez utóbbi Kosztolányi Dezső írása, amely Bartók Béla ötvenedik születésnapja alkalmából készült, és amelyet Stefan I. Klein fordított németre.)

A *Magányos Madách* címet viselő írásában egyrészt Madách Imre minden napjait és egzisztenciális vívódásait, másrészt társadalmi „beágyazottságának” tükrében Madách kötődéseit rögzíti, mégpedig úgy, hogy a XIX. századi Magyarországot alig-alig, vagy egyáltalán nem ismerő német olvasó képet formálhasson Madách karakteréről és az őt körülvevő világról. Az *ember tragédiájával* hiába foglalkozott volna részletesebben cikkében, hiszen ennek 1865 és 1933 között ugyan nyolc német fordítása létezett, de ezek jobbára ismeretlenek voltak a szélesebb német olvasóközönség előtt.

„Wer wirklich lebte, der lebte für sich, wer dachte, der dachte für sich”⁴⁴ – írja cikkében, ekképpen jellemezve a múlt század közepének Magyarországot, és sokat elárulva Madách egyéniségéről. Azért lehetett európeér gondolkodó Márai szerint, mert lemondott mindenről, amit környezete felkínált

számára. Kezdetben kényszerűségből, majd tudatosan választotta a magányt, így nem adott esélyt környezetének, hogy lehúzza önmagához. Így válhatott érett íróvá, filozofáló írástudóvá. Cikkében úgy értékeli Madách tevékenységét, sőt egész életformáját, hogy az író tudatosan választott magányában az „európai gondolkodást és világszemléletet” képviseli Magyarországon.

Márainak ez a hetedik és egyben utolsó, még Németországban írt és a *Frankfurter Zeitung*ban megjelentetett tárcája nem tartozik a legsikerültebb írásai köze. Egyrészt több tárgyi tévedés is van benne, másrészt a cikkben nem érzünk alapos átgondoltságot bizonyos állítások esetében.

Következő publikációja fél esztendő várta magára. Röviddel az *Einsamer Madách* megjelenése után Márai távozik Németországból. Hirtelen távozása a német fővárosból – házasságát követően –, ha a *Kassai Napló*ban megjelent német vonatkozású cikkeit vizsgáljuk, aligha tekinthető teljesen váratlannak. Németországi publikációiban ugyan egy sort sem olvashatunk arról, hogyan érzi magát Németországban. Diszkréten és jól felfogott érdekből a német sajtóban hallgatott arról a sok nehézségről, amelyben ott része volt. A *Kassai Napló*ban megjelent cikkei közül azonban nem egyben kiábrándítóan beszél a németországi tapasztalatokról, közérzetéről. „Az életem szomorú volt Berlinben és unalmas”⁴⁵ – írja a *Néhány év Berlinben* című cikkében, mely a *Kassai Napló*ban jelent meg. „Senki nem szeretett és senkit nem szerettem.”⁴⁶ Ez a két mondat sommásan reflektál közérzetére. Maga a cikk pedig szinte sorról sorra vádirat a német főváros és a németek ellen. Ez a legelkeseredettebb cikke, amelyet a német emigráció idején ír. Sommás megállapításai pillanatnyi érzelmi kitöréseken alapulnak. Az *Egy polgár vallomásaiban* már árnyaltan, higgadtan ír a berlini évekről. Igen távolságtartó, kritikával ír egykori lelkesedéseinek tárgyairól, finom iróniával szemléli egykori önmagát. A németországi éveket egy évtized távlatából is önpusztító évekként tartja, de értékeli és értékeli annak pozitív mozzanatait is.⁴⁷

Kétségtelen, hogy a szellemi töltekezés (a német expresszionizmus, Franz Kafka, Thomas Mann, Oswald Spengler, Paul Rickert, Friedrich Nietzsche) mellett mindennapjaihoz az állandó nélkülözés és a szellemi hontalanság megélése is hozzátartozott. (A német emigráció idején összesen öt cikket jelentetett meg a *Der Drach*ban, és hetet a *Frankfurter Zeitung*ban.) Írásai jórészt a csehszlovákiai magyar lapokban, mindenekelőtt a *Kassai Napló*ban jelentek meg (összesen 116 cikk 1921 és 1923 augusztusa között⁴⁸). Ebből pedig még apja támogatásával és kölcsönökkel együtt is csak nyomorúságosan lehetett megélni – legalábbis, ha hihetünk annak, amit helyzetéről az *Egy polgár vallomásaiban* leírt. Alig-alig rendelkezett tehát önálló bevétellel, rendszeres jövedelemmel pedig egyáltalán nem számolhatott. A *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* ugyan – Márai állítása szerint – fejedelmien fizette tudósítóit, de a német újságban csak 1924-től publikál rendszeresen.

Fél esztendő után jelentkezik ismét írással, ezúttal már Franciaországból. És éppen az 1924-es esztendőben szaporodnak meg publikációi a német lapban, a franciaországi emigráció idején lesz a liberális lap állandó tudósítója.

Az *Egy polgár vallomásaiban* leírtak szerint csak egy rövidebb tartózkodásra gondoltak Párizsban, de végül évekig maradtak ott. Németország elhagyása – átkelés Európába – fordulópontot jelent Márai életében. A franciaországi évek alatt lassan lezárul a zavaros és önemésztő fátumkeresés korszaka.⁴⁹ Személyiséggé formálódik – az általa Európának nevezett – Franciaországban. Polgárrá érlelődik, aki az értékörzés és értékkeremtés feszültségében határozza meg szerepét. Jelképesnek tekinthető, hogy az ifjúságára visszatekintő Márai az *Egy polgár vallomásai* című művének második kötetét éppen a Németországból Franciaországba való távozás eseményével kezdte. A két részre osztott fiatalság határmezsgyéje ez az utazás. A németországi évekről – útkereséseiről, szenvedélyeiről és zsákutcáiról – távolságtartóan, bíráló-elnéző modorban ír. A franciaországi évekről kétségtelenül sokkal megértőbben szól. Jobban vállalja mindenestül ezt a korszakot, amely lényegében a „letisztulás” ideje. Németországi tevékenységével a későbbiekben sem vállalt közösséget. 1923 előtti írásaiból egyetlenegy sem vett fel művei közé, beleértve *A mészáros* című regényét, amelyet 1923-ban még Berlinben írt, s amely 1924-ben Bécsben jelent meg.⁵⁰ A párizsi emigráció ideje Márai számára meghozta az újságírói sikert a *Frankfurter Zeitungban*. A magyar nyelvű újságok közül a *Kassai Napló* helyett egyre inkább az *Újság* című lapnak dolgozott. Ebben a Budapesten megjelenő napilapban igen nagy számban jelentek meg írásai. Köztük jó néhány olyan cikk, amely a magyarországi megjelenést megelőzően vagy azt követően a *Frankfurter Zeitungban* is napvilágot látott. A magyar és a német cikkek néha mondat szerinti egyezést mutatnak, néha eltérések vannak a német és a magyar változat között tartalmi vonatkozásban.

A franciaországi emigráció idején a *Frankfurter Zeitungban* publikált 44 írásának témája igen változatos. A párizsiakat felkavaró gyilkossági históriák, útirajzok, a művész-probléma, az újságíró tisztessége éppúgy témák Márai írásaiban, mint a párizsi hétköznapiak. Önmaga írja az *Egy polgár vallomásaiban*, hogy a francia emigráció kezdeti szakaszában az „élményt” tartotta elsősorban fontosnak, mindent egyformán érdekesnek vélt, válogatás nélkül. Ebből eredezteti, hogy az „éhezőművész” lille-i „produkciója” vagy a politikai csatározások hangulatának leírása éppúgy foglalkoztatták, mint a kávéházak és kocsmák kínálta élmények.⁵¹ Hosszú évekkel később kapkodásként értékeli ezt az „élményhajszoló” magatartást, melyet az írói érettség hiányára vezet vissza. „Még nem tanultam meg, hogy az író számára minden dolog annyit ér csak, amennyit az egyéniség vegykonyhájában párolni lehet belőle.”⁵² Sohasem, egy pillanatra sem érzi magát otthon „Európában”, de hat esztendeig nem tudott szabadulni Párizstól. Keresi a titkot. A francia

karakterről tapasztalatokon alapuló állításokat tesz, de az áhított „francia titkot” nem találja meg. „Nem lehetett »megtanulni a titkot«, a vér titka volt ez, a hagyományok titka; néha szinte azt hittem: a civilizáció titka.”⁵³ A franciaországi tartózkodás vége felé van még egy óvatos, bizonytalan sejtése a „titkokkal” kapcsolatban: „Már gyanítottam a titkukat is: a mértéktartás, az arányosság érzékének titka volt ez. Csodálatos biztonsággal és könnyörtelenséggel tudták, mi kell nekik, s mikor, hol és milyen arányban kell és jó nekik valami, vagy valaki? ...nem bírtak belenyugodni, hogy szerepüket bevégezték a világban... megajándékozták a világot a civilizációval, s a jövőben be kell érniök a világ szellemi és anyagi kistőkéseinek szerepével...”⁵⁴

Márai számára az 1924-es esztendő végén kezdődik egy közel egyéves időszak, amikor valóban nagy számban jelennek meg írásai. Benno Reifenberg kerül a tárcarovat élére, aki közel egy esztendőn át tucatjával jelenteti meg Márainak a szerkesztőségbe eljuttatott írásait. Ezt a sikersorozatot 1924. december 6-án a *Succi* című írás nyitja meg.⁵⁵

Márai a *Succi* című tárcát – az írótól nem szokatlan módon – nemcsak a *Frankfurter Zeitung*ban jelentette meg, hanem 1925. február 11-én a *Kassai Napló*ban is. Akárcsak a *Frankfurter Zeitung*ban elsőként megjelent írása – mely *A jósnő* címet viselte – a *Succi* is egy lelepleződés története, amelyhez azonban az áhított illúzió elvesztése is járul. Az előbbiben azonban ennek egzisztenciális következményei vannak: a jól felépített csalás és öncsalás lelepleződése révén senkivé lesz a jósnő. *Succi* csalásának lelepleződése azonban nem jár egzisztenciális következményekkel. *Succi* is az emberi hiszékenységet használja ki, de ő csak megerősödhet azon hitében, hogy erre a jövőben is bizton építhet. A lelepleződés felett pedig – a szerzőn kívül – mindenki könnyedén napirendre tér.

Az elbeszélő az éhművészről szóló konkrét hír kapcsán átlép egy másik dimenzióba, az egyetemes művészsorsról való reflexióra. A művész – szerinte – környezete számára sohasem normális. Ám minthogy „éhezőművész”-ről szól a beszámoló, aligha lehet nem kihallani az iróniát, a művész-magatartás parodisztikus kommentárját.

A művészsors problematikáját járja körül jó néhány Kafka-mű is. Márai, aki Kafka első magyar fordítója, már 1922-ben lefordította a *Testvérgyilkosság*, *Az ítélet* és *Az átváltozás* című elbeszéléseket.⁵⁶ Az említett cikkben rövid utalást tesz arra, hogy olvasta és kitűnő műnek tartotta Franz Kafka 1922-ben készült *Az éhezőművész* című elbeszélését.⁵⁷

Ezt a Kafka-művet és Márai tárcáját nemcsak az éhezőművész alakja, néhány szövegrészlet közötti hasonlóság, hanem a művekben felvetett problémák megközelítésének feltűnő hasonlósága is összekapcsolja. A művész helyzete a számára idegen világban – ez mindkét író problémája. Kafka elbeszélésében az éhezőművész, a *Succiban* maga Márai van egyedül a számára idegen világban.

A cikkekben többször téma valamiféle titok, amelyet Márai kívülállóként szemlél, s amely az emberek kisebb vagy nagyobb csoportja számára kohéziós erőt jelent. Ezen írások közé tartozik a *Schach* című cikke, amely abban az időszakban látott napvilágot, amikor szinte alig múlt el hét Márai-cikk nélkül a *Frankfurter Zeitung*ban.

Márainak két *Schach*⁵⁸ című írása jelent meg Németországban: egyik 1921. augusztus 24-én a lipcsei *Der Drache* nevet viselő expresszionista hetilapban, másik 1925. február 3-án a *Frankfurter Zeitung*ban. A *Frankfurter Zeitung*ban megjelent – nyolc nappal a német változatot követően – az *Újság* című lapban is napvilágot látott.

A *Schach* valójában a sakkozókra szól, rajtuk keresztül próbál egy titokhoz közelebb férkőzni. Márai kívülről – mintegy nagyítón keresztül – figyeli, mint számára ismeretlen és idegen világot, kívülállóként a beavatottakat. Állításai nagyon alapos és részletes megfigyelésre támaszkodnak. A mindenféle szempontból különböző embereket egy dolog köti össze: a sakk iránti szenvedély. Rövid, tömör megállapításokat tesz róluk. A játékosok jellemzése apró mozaikokból áll össze, amelyeket egyszerűen egymás mellé helyez a szerző. Például: „Sie wechseln stumme Zeichen,...” vagy „Viele von ihnen haben einen Bart,” vagy „Schachspieler haben ein gutes Herz und sind religiös”.⁵⁹ Ezek a tömör és szűkszavú mondatok a lényegtelen hangsúlyozva a főtéma súlytalanságát látszanak sugallni. A megfigyelésből fakadó határozott megállapítások után az elbeszélő azt a titkot próbálja körüljárni, amely a sakkozók szenvedélye mögött van. A tömör, határozott mondatok helyébe egy feltételezés lép, mely szerint mintha a sakkozás a misztikummal érintkező szertartás volna, melynek mélyebb értelmét legfeljebb találgatni lehet. „Es mag sein ...vielleicht handelt es sich um die Sprünge des Schicksaals, um die namenlose Ordnung der Welt, um die große Kabbala der Zahlen.”⁶⁰

Miután gondolatmenete visszatér a Café Regence sakkozóihoz, a konkrét helyhez és személyekhez, az elbeszélő még mindig nem válik beavatottá. Aprólékos mozaikjai, melyekkel a sakkozók szokásairól, illetőleg a sakkozás misztériumával kapcsolatos feltételezésekről szólnak, nem juttatták el odáig, hogy részesévé válják a titoknak, kívülálló maradt. A bécsi példa a sakkozás kibiceiről csak megerősíti, hogy ez a szűk kaszt mennyire zárt és a legtöbбек számára elérhetetlen. Úgy élnek, hogy a mindennapok valóságától függetleníteni tudják magukat „Schachspieler sind zeitlos und rein”⁶¹ – olvasható az írásban. Nem érzik fontosnak azt, ami a kaszton kívülieket foglalkoztatja. Ezt látszik igazolni a Café Regence-be mindennap sakkozni betérő hölgy példája is. Számára a kávéházon kívüli élet csak idézőjeles élet. Személyessége csak a sakkasztalnál nyilvánul meg. Az ő életében – a többi sakkozóhoz hasonlóan – a létezés a sakk világában nyer értelmet. „[Sie]... sucht sich... eine Bekanntschaft aus, mit Würde und Takt, jedoch von verhaltener Erregung

zitternd. Ein Opfer ihres Blutes, in den Krallen der Leidenschaft. Sie ist sehr schön, jung und doch schon verloren”⁶² – jellemzi az elbeszélő a sakkozónőt.

Utolsó mondatával Márai a hétköznapiság szintjére szállítja le a sakkozást. A mozaikokból – amelyek a cikk végére képpé állnak össze – meglepő eredményre jut a szerző. „...ein jeder muß etwas haben”⁶³ – valójában a banalitásban múló lét önigazolására lesz az elbeszélő figyelmes.

Márai Európát annyiban látja másnak, amennyiben az elvesztette tradicionális értékeit. Az „amerikai szellem” kényszerítő erejének tartja, hogy az öreg kontinens kénytelen átélni az átrendeződést, annak minden következményével. A franciákat, akik „...megajándékozták a világot a civilizációval,...”⁶⁴ egyrészt befelé fordulónak érzi, másrészt a pénz uralmát vélte rajtuk felfedezni. „Voltaire és Danton nemzete szőröstül bőröstül megadta magát a pénznek.”⁶⁵ Ez alól kivételt a Montparnasse jelent, amelyet „Európa szellemi és művészi mozgalmainak szabadegyeteme”-ként aposztrofál.⁶⁶ A Montparnasse-t egyfajta légkörként éli meg, amelynek alig van köze a pénzközpontúvá vált francia fővároshoz. „A francia kispolgárok úgy rándultak ki vasárnap délután a Montparnassera exotikumot bámulni, ahogy régebben Keletre utaztak a vállalkozóbb franciák...”⁶⁷ – írja. Márait meghökkeníti, ha kivételképpen a Montparnasse-on kívül is olyan felfogással találja magát szemben, amelynek központjában nem a „mindent a pénzben mérés” gondolata állt. Ehhez kapcsolódik a „Die nationale Devise”⁶⁸ című írása, amely – az említettek mellett – arra a felfogásbeli különbségre mutat rá, amelyet a francia és a közép-európai karakter másságából eredeztet.

Már utaltam arra, hogy Márai az *Egy polgár vallomásaiban* oldalakat szentel annak az úgynevezett titoknak, amelyhez a hatéves párizsi tartózkodása idején alig-alig képes közel férkőzni. A franciaországi tartózkodás vége felé is csak „gyaníjtja a franciák titkát”. Váratlan helyzetekkel szinte folyamatosan találkozódik. Egy ilyen esetet ír le a *Die nationale Devise* című cikkében is. Ez az írás a *Frankfurter Zeitungban* 1925. április 4-én, Az *Újság* című lapban 1925. március 14-én – *A harisnyaszár* címmel – látott napvilágot.⁶⁹

A franciák pénzhez való viszonyáról az *Egy polgár vallomásaiban* meglehetősen kiábrándító képet fest. „A franciák tragikusan megadták magukat a pénznek; feltétel nélkül, minden szándékkal, kényre-kegyre.”⁷⁰ A szerző hasztalan próbálkozik, hogy „közép-európai” gondolkodásával a francia nézőpontokat átlássa. „Mit meinem verdorbenen mitteleuropäischen Denken konnte ich mir diesen Scherz im ersten Augenblick kaum erklären.”⁷¹ Egyfelől a nemzetközi pénzvilág jelzései szerint a frank nap mint nap veszít értékéből, másfelől a franciák nem hajlandók ezt tudomásul venni, bármennyire érzékelik is az inflációt. Márai Franciaországban töltött addigi két évének a tapasztalata ez. Előszeretettel hoz ez alkalommal is jó néhány konkrét adatot az inflációra vonatkozóan.

Érthetetlen a Párizsban élő külföldi számára a franknak ez a misztikus tisztelete, amely mintha az elveszett *Gloire* része lenne. „Sie lieben dieses blutarme Geld, – es ist zwar kränklich, aber es gehört doch zur Familie.”⁷²

Ami viszont számára is – mint minden Franciaországban élő számára – könnyen érzékelhető: az az infláció.

A cikk elején leírt kérdés, amely a kereskedővel való konfliktusáról szól, megválaszolatlan marad. Márai továbbra sem érti, hogy miért zárkózott el a boltos a dollár elfogadásától. A cikk további részében ez azonban mintha kevéssé lenne érdekes. A történet inkább lehetőséget kínál arra, hogy Márai rámutasson arra az ellentmondásra, amely a franciáknak a sérthetetlen nemzeti valutához való misztikus ragaszkodásából és a mindennapok egyre súlyosbodó pénzromlásából fakad és sokszor nevetséges helyzeteket teremt, egyben rávilágítva arra, amiről később is oly gyakran ír: milyen a francia karakter?

Márai 1925 nyarán Párizsban született *Ich glaube ihm nicht* című tárcája⁷³ ezt a XX. század első évtizedeiben sokszor és sokaknál visszatérő problémát, az írástudó felelősségét boncolgatja.

A Márait megszólító személy – az első sorok még konkrét újságíróit sejtetnek – a napi anyagi érdekek miatt lemond az írástudók „szent” felelősségéről. Tehetetlennek érzi önmagát, a körülmények erősebbek, mint ő. „...was soll ich tun? Man muß doch leben...”⁷⁴ Márai bírálata a cikk folyamán fokozatosan kiszélesedik. A „Das Bild, Die Symphonie, Den Großen Roman”⁷⁵ nagy kezdőbetűi jelzik, hogy a bírálat általános érvényességre tarthat számot. Az írás közepe táján világossá válik, hogy Márai nem egy konkrét személlyel vitatkozik tehát, hanem mindazokkal, akik – bár magukat művészeknek tartják, mégis azt állítják, hogy a körülmények kényszerítő csapdája, a megélhetés nehézsége, a publikum elvárásai miatt – megalkuvásra kényszerülnek.

Valójában nem a körülmények miatt nem alkotnak nagyot, hanem ők teremtik a körülményeket. A publikum azt fogyasztja, amit kap. „Denn das Publikum ist nicht schlecht... – es gibt nur ihn, dessen Seele Kitsch ausdünstet, ewig und unermüdlich.”⁷⁶

Ugyanakkor a művészet teljes életet követel az alkotótól. „...es gibt keine Ausflüge in die Kunst, keine Sonntagnachmittage, die man später vergißt...”⁷⁷ Ebben a kérdésben nincs lehetőség kompromisszumra, a felelősség nem függeszthető föl.

Márai nem tud közösséget vállalni azokkal, akik hivatásuknak hátat fordítottak. Elvesznek a mindennapok kavargásában, a kapcsolattartásban és saját karrierjük építésében. Itt a művészet és a művészi hivatás elárulásáról van szó, és az ezt elkendőző hazugságot le kell leplezni. Márai számára a művészet, a művészi hivatás szent ügy, és az árulásról képtelen szenvedélyek nélkül írni. Miután minden oldalról körüljárja ezt a hazugságot: beszélteti a

„művészt”, leírja és elmondhatja vele érveit, sőt még a mindennapjairól is ír, világossá teszi, hogy csak azokkal tud közösséget vállalni, akik soha semmilyen napi érdek miatt nem mondanak le felismert feladatukról. Akkor sem teszik ezt, ha éheznek, ha a művészi hivatás áldozatokat követel tőlük. Ezzel szemben: „...ihr Herz ist rein, ihr Schlaf ruhig,...”⁷⁸

Márai nagy meggyőző erővel határolódik el ebben a cikkben mindazoktól, akik a politika vagy a népszerűség-hajhászás kedvéért felejteni kívánják az írástudást mint művészi helytállást, és saját felelősségüket a közönségre hárítják. Ez a magatartás éppen azért veszélyes, mert lényege a megalkuvás, a gerinctelen magatartásra való nevelés. Hiányzik belőle a felelősség a művészet és a közönség iránt.

Az *Ein Irrtum* című cikke,⁷⁹ amely 1925. június 18-án jelent meg, a sajtó felelősségével foglalkozik, mégpedig oly módon, hogy manipulatív hatásának egy tragikus példáját állítja reflektorfénybe: egy irracionális és egyben szerencsétlen gyilkosság felelőseit keresi. Az írásban fontos szerepet kap a ténszerűség, Márai alig-alig szakad el a konkrétumoktól, a cikk – terjedelmét tekintve – jelentős részében szinte jegyzőkönyvszerűen ismerteti egy különös gyilkosság körülményeit: az előzményeket, a helyszínt, a tettes kilétének napvilágra kerülését. A ténszerűséghez való ragaszkodásnak azonban határai vannak, és az eset éppen ott kezd komollyá válni, azzal kezd egyediségén messze túlmutatni, hogy a takarítónő gyilkossága – önmagában – irracionálisnak tűnik. „Eine ältere Person, die, nachdem sie aufgeräumt hat, sich auf den Weg macht, um für ihr letztes Geldstück einen Revolver zu kaufen und Maurras zu töten. Sie irrt sich, sie tötet einen armen, unbedeutenden Beamten. Man faßt sich an den Kopf.”⁸⁰

Nagyon szokatlan ugyan a gyilkos beismerő vallomása, a szerző számára azonban mégis a motiváció a leginkább érdekes. Ezen a ponton érhető ugyanis tetten a sajtó felelőssége.

A gyilkos takarítónő, aki tette után – csupán a tévedés miatt – a rendőrségen jelentkezik és bocsánatot kér, nem a gyilkosság főszereplője, ő csak kis láncszem a történetben. Fontosabb tényező az ilyen történéseket kikényszerítő légkör. „Die Kugel kann das Ziel verfehlen, die Atmosphäre, die die Waffe den Mördern in die Hand drückt, nicht.”⁸¹ Az igazi felelős azonban maga a sajtó, amely döntően befolyásolja a légkört. „Sie ist nicht verrückter als die anderen, als Daudet selbst und die gesamte französische Rechtspresse.”⁸²

A cikk jelentős része ugyan szigorú tényközlés, de a szerző a tények ismertetésén túl hangot ad véleményének a sajtó társadalmi felelősségéről, viszolyog a politikai gyilkosságra bujtogató újságírás új jelenségétől. Franciaországban ez még viszonylag ismeretlen, de a Balkánon, ahol az első világháború óta a mindennapokhoz tartoznak a hasonló események, már hétköznapi jelenség, és az ott élők ezen nem döbbennek meg.

Márai nem vonja kétségbe a személyes felelősséget, hiszen az asszonyt is felelősnek tartja (amennyiben persze értelmileg beszámítható), de nem tartja bűnösebbnek, mint a politikai gyilkosságra szító sajtót.

Márai azt a légkört tartja örülni, amelyet a politika a jobb- és baloldali sajtó segítségével Franciaországban teremtett. Ennek az örülniességnek egyik megnyilvánulása, hogy a jobboldali újságok politikai gyilkosságra felhívó cikkei hatására éppen a szélsőjobboldali „Action Française” egy politikusa lesz merénylet célpontja, a másik pedig a tévedésből meggyilkolt Berger temetésén jelen lévő nacionalista szervezetet fiataljainak fanatizmusa, amely azt sugározza, hogy az egyén élete többé nem fontos. A számukra természetes politikai merényleteknek sajnálatos, ám szükségszerű velejárója az esetenkénti tévedés. Ennek azonban – szerintük – nincs jelentősége. A cikk végén nyugtalanító érzés lesz úrrá az olvasón: ezen a temetésen egy ember földi pályája lezárult ugyan, de az ott megjelenő „Jugend Frankreich” aktivistáinak fanatikus arca azt jelzi, hogy ez a politikai mentalitás egyre inkább jelen levő lesz.

Az *Ich glaube ihm nicht* problematikájához hasonló kérdést vizsgál egy alig néhány hónappal később megjelent cikkében, melynek címadója egy ismert francia újságíró, az *Oeuvre* szerkesztője: Fouchardiére.⁸³ A problémát azonban itt más oldalról közelíti meg, mint az előző cikkben. Ezúttal nem a mások előtt önmagát igazoló, mentegető, a körülményekre hivatkozó, az írástudó felelősségéről lemondó „művésről” van szó. Éppen ellenkezőleg, a rendkívül népszerű újságíró-író egy bankalkalmazotti tiltakozás kapcsán mindenki számára meglepő tárcát ír a művészi függetlenség fontosságáról.

Márai ezen írásának érdekessége, hogy a cikk jelentős része voltaképpen egy Fouchardiére-cikk átvétele. Az ezt megelőző rész lényegében nélkülözhetetlen bevezető. Márai tulajdonképpen cikke nagy részében csak közvetíti az újságíró egy tárcájában közölt cikkének gondolatait, tehát mintegy beépíti Fouchardiére önvallomását a saját írásába, azonosul vele.

A bevezető szakaszban a világirodalom ritka jelenségeként értékeli a francia művészt. Egyedülállónak tartja abban, hogy rendkívül sokat ír és rendkívül jól. Igényes közönségnek ír – mindenekelőtt az egyetemi ifjúságnak – gondolkodtató írásokat. Márai e cikkének apropója azonban mégsem az, hogy Fouchardiére iránti csodálatának egy írást szenteljen.

Fouchardiére azóta, hogy egy neves főfoglalkozású újságíró-írójaként tevékenykedik – szinte „borotvaélen” táncol. Amikor fiatalkorában banktisztviselőként dolgozott és közben verseket írt – a megalkuvás kísértése nélkül –, életét teljesen a művészetnek szentelhette. A főfoglalkozású író azonban naponta éri a kísértések: számára érdektelen témákkal kell foglalkoznia: „...er schrieb über alles, aber selten nur das, was er gerne geschrieben hätte.”⁸⁴ Meghalt mint költő, és azért, hogy művész maradjon, tárcanovellistaként naponta meg kell harcolnia, számára érdektelen témáról írni – igényesen.

Fouchardiére magatartásában Márai számára a művész mibenlétének talán legalapvetőbb jellegzetessége nyilvánul meg: a tizenöt évi hivatásszerűen űzött írói mesterség sem tudta kiölni belőle azt a belső igényt, hogy a művészi függetlenség abszolút mércéjéhez mérje magát.

Párizs többek között azért kedves Márainak, mert rendkívül sokszínű világában még olyan különös figurák is élnek, mint az Epistolaire.

Az alábbi hirdetés kelti föl Márai érdeklődését: „...Lufstspiele und Romane, je nach Bedarf und gegen Bestellung. Billige Preise. Rascheste Bedienung. Geschichtliche Tragödien werden ins Haus geliefert.”⁸⁵ Márai titkot sejt a sorok mögött. Valószerűtlennek tűnik számára, hogy valaki a XX. században – a Boccaccio korabeli epistolaire-ek mintájára – megrendelésre írjon. Az újságban olvasottak alapján egy „becsületes iparosról” van szó, akinek nincs köze a művészethez, tevékenysége sokkal inkább szolgáltatás, amint ez a szöveg szóhasználatából is kiderül.

A szöveg maga eléggé nyílt, az epistolaire mégis titokzatos Márai számára, mert irodalmi élményei alapján „valamilyennek” elképzeleti, még mielőtt találkozna vele, és a valóság nem esik egybe ezzel az elképzeléssel. Egészen határozott képet rajzol önmagának az epistolaire külsejéről is. A találkozást követő első meglepetés a visszatérítő környezettel kapcsolatos, a másodikat a férfi külseje okozza. Egyik sem illik ahhoz a patinás foglalkozáshoz – amennyiben valóban epistolaire-ről van szó –, amit Márai elképzelt. Pedig az epistolaire nem akar titokzatos lenni. Márai titkot keres ott, ahol valójában nincs titok. Olyan férfit keres, aki az irodalmat a reneszánsz korabeli epistolaire-ek módján műveli, de nem zárja ki a beugratás lehetőségét sem. „Als ich die Ankündigung dieses sonderbaren Menschen zum ersten Male in einer Zeitschrift erblickte, hielt ich das Ganze für einen Scherz.”⁸⁶ A beszélgetés folyamán a légkör a szerző és az epistolaire között egyre gyanakvóbbá válik. A gyanakvás tehát kölcsönös, de más és más az eredete. Márai bizalmatlan magatartásának oka, hogy – mivel a rossz tréfa lehetőségét sem zárja ki – az epistolaire hirdetésének szavai mögé próbál látni, az epistolaire és az irodalom viszonyát próbálja kipuhatolni. Az epistolaire magatartását nem jellemzi folyamatos gyanakvás, de Márai túlzott érdeklődése kérdéssé teszi számára az író jövetelének valódi célját. Kölcsönösen mást kapnak egymástól, mint amit várnak.

Az írástudónál tett látogatás alkalmat ad arra Márainak, hogy az írók és az epistolaire közötti morális különbségre is utaljon. Márai morálisan többre becsüli Boccaccio korának „béríró” epistolaire-jét, mint a megfizetett és írásait az őt finanszírozó érdekei szerint alakító újságírót, aki ezt rejteni próbálja. A reneszánsz korabeli epistolaire nem próbál másnak látszani, mint ami valójában. Ugyanez vonatkozik a párizsi epistolaire-re is. Ez azonban azt jelenti, hogy amit művel, az nem irodalom. Márai ezzel szembesülve is csálódottságot érez. Mint ahogy a párizsi epistolaire lakásában tartott madárról

is kiderül, hogy nem az, aminek Márai vélte, s csak a lámpa felkapcsolása után válik világossá, hogy miről is van szó valójában, így magáról az epistolaire-ről is csak a beszélgetés végére válik egyértelművé, hogy semmi köze az irodalomhoz. Ami azt is jelenti: az epistolaire nem folytatja a hagyományt, csak ismétli, nem értelmezi, csak szajkózza, a múltból néz a jelenre, nem a jelenből a múltra. Indirekt módon írói „vallomás” ez, elhatárolódás az iparszerűen üzött írástól, ám ironikus rátekintés az irodalom pervertálódására.

A *Frankfurter Zeitung*ban 1930. június 6-án megjelent *Luft um Remarque* című írását,⁸⁷ már első emigrációja után, itthonról küldte a német lap szerkesztőségébe. A *Frankfurter Zeitung*ban megjelent írásai között csak elvétve akad olyan, amely valamely konkrét irodalmi művön és szerzőn keresztül vetne fel egy problémát. A vonatfülke, ahol a beszélgetés zajlik Márai és beszélgetőtársa között, visszatérő helyszín a szerző cikkeiben (például: *Die dritte Klasse, Succi*) Az új útitárs pontos, aprólékos leírása jelzi, hogy Márait érdekli ez az ember, és ennek oka mindenekelőtt az, hogy az illető izgatottan olvassa Remarque *Nyugaton a helyzet változatlan* című regényét „Für mich hatte dieser französische Remarqueleser irgendein beunruhigendes Interesse...”⁸⁸

Kínzó kíváncsisága Márait arra indítja, hogy beszédbe elegyedjék vele, s kipuhatolja, mi a véleménye a regényről, amely lázba hozta egész Európát. A párbeszédben maga Márai alig-alig szólal meg, inkább útitársát beszélgeti, akiről kiderül, hogy háborús veterán, maga is ott volt a regény ábrázolta lövészárkokban. (Az utolsó sorokról, ahol Márai visszaemlékezik egy Remarque-kal kapcsolatos berlini élményére, nem tudhatjuk, hogy csak a párbeszédhez kapcsolt és az olvasónak szóló gondolat-e vagy a párbeszéd része.)

Márait az a kérdés nyugtalanítja, hogy a tényeken alapuló Remarque-regény, melynek óriási sikere van, miért kelt magában a szerzőben és – mint írja – a „tucatemberben” visszás érzéseket.

A problémát a Remarque-olvasó útitárs fogalmazza meg, ami Márai számára azért megrendítő, mert ugyanazt mondja ki, amit önmaga is gondol. „Ich bin ein wenig erschüttert, denn dieser Mann sagte genau das, was am Remarque-Erfolg befremdend ist, wie ich mir eingestand.”⁸⁹

A pozitív és visszás érzések együttes hatásának okát és tartalmát Márai útitársa kissé szaggatottan, szinte félve mondja ki. A kétségtelenül olvasmányos és elsősorban tényszerűsége miatt fontos művel Remarque milliomos lett. Az útitárs éppen ezzel kapcsolatosan fogalmaz meg morális aggályokat. „Es ist sehr schwer zu entscheiden, was in solchen Dingen recht ist. Ich glaube, daß es nicht so sehr eine Frage der Gerechtigkeit ist als eine Frage des Geschmacks, eine Frage des Magens und des Herzens.”⁹⁰

Márai még ezen is túlmutató ellenérzéssel emlékezik vissza egy berlini újság Remarque-interjújára. Itt már nemcsak arról van szó, hogy a regény, amely „önálló életet kezd élni”, gazdaggá teszi alkotóját, hanem arról is,

hogy ez az önálló élet Remarque-ot is átformálja, érzéketlenné teszi aziránt, amiről írt. A készülő megfilmesítéssel kapcsolatosan Márai Remarque-ot idézi: „Ich möchte zum Beispiel, daß die sich entfernenden Schritte der todgeweichten Soldaten von den Tränen der Mütter begleitet würden... Zum Untermalen... Das ist ein sehr guter Effekt!”⁹¹

Mind Márai, mind útítársa azt tartja fontosnak a regényben, hogy a szerző hitelesen örökíti át a háború borzalmas tényeit. Mégis úgy tűnik – Márai a Remarque-interjúra utalva érzékelteti ezt –, hogy a közönség figyelme elsősorban nem a regény tényeire, a háború okozta mérhetetlen szenvedésre, magának a háborúnak az abszurditására irányul, sokkal inkább a szerző személye kerül reflektorfénybe. Márai cikke – mint ezt az írás végén önmaga is leszögezi – nem a regény kritikája, hanem „a regény önálló élete” által kifejtett hatást vizsgálja. „Ich wollte nichts weiter als die Bemerkungen eines Durchschnittslesers aufzeichnen, nicht über das Buch, sondern um die Luft, die darum ist.”⁹² Mindezt hitelesebbé teszi azáltal, hogy egy háborús veterán fogalmazza meg a könyv körül kialakult légkört. Minden joga megvan arra, hogy kimondja: bár a regény megírása szükséges volt, hatásában célt tévesztett, mert háborútól elrettentő nevelő hatása hamar feledésbe merült, és helyébe a figyelem középpontjába az író állító bestseller került.

Az utóbbi két cikk már annak a periódusnak a terméke, melyben Márai kapcsolata a *Frankfurter Zeitung*gal határozottan lazul. Márai Sándor legsikeresebb éve a német lapnál – a publikált cikkek számát tekintve – az 1925-ös év, melyben Eifenberg tárcarovat-vezető tizenkilenc Márai-írást jelentetett meg. Ehhez képest meglepő, hogy a következő évben egyetlen tárca sem jelenik meg Máraitól. Igaz, 1927-ben hét, 1928-ban négy Márai-cikket közöl a *Frankfurter Zeitung*, de 1929-ben ismét egyetlenegy sem. 1930-ban még további négy, míg 1931. július 27-én a *Selbstanklage in Sachen Hauptpersonal*⁹³ című írással zárul le Márai Sándor és az egyre nagyobb anyagi és morális gondokkal küszködő liberális német lap kapcsolata.

Márai elsősorban saját hangjának megtalálásával magyarázza, hogy a párizsi tartózkodás vége felé egyre kevesebb írást közöltek tőle. „Mikor hozzánk kerültem, tanulékony voltam és ügyeskedő; azt adtam, amit vártak tőlem. S mikor lassan megtaláltam a magam hangját, egyszerre idegen lett számukra minden, amit írtam. Német nyelven írtam, de idegen szellemben.”⁹⁴ Valószínűsíthetjük, hogy mindezek együttesen járultak hozzá, hogy Márai és a német lap kapcsolata az 1931-es esztendőben végleg megszakadt. Márai már párizsi tartózkodásuk első időszakától már rendszeresen jelentetett meg írásokat *Az Újság* (majd 1925-től *Újság*) című budapesti liberális napilapban. Kezdetben kéthetente-havonta jelentek meg cikkei, majd az *Istenek nyomában* című útleírás-sorozattal a lap ismert szerkesztője lesz. A „Párizsi Napló”, „Műsoron kívül” című rovatokkal pedig az *Újság* egyik legfoglalkoztatottabb munkatársává válik. Német témájú cikk csak elvétve jelenik meg

az Újságban Márai tollából. A Párizsból, illetőleg a világot járó újságíróként Közel-Keletről Pestre küldött cikkek mellett egyre gyakrabban magyarországi témákkal jelentkezik. Nagyon sok cikkből – és nem pusztán a témája miatt – egyértelműen kiderül, hogy magyarországi keltezésű. Márai tehát gondosan előkészíti hazatelepülését. Fokozatosan egyre intenzívebbé válik a magyarországi irodalmi élettel való kapcsolata, amely egyébként teljesen az első emigráció idején nem szakadt meg.

1 FRIED István, *Márai Sándor titkai nyomában*, Mikszáth Kiadó, Salgótarján, 1993, 31. (A továbbiakban FIM.)

2 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai II*, Pantheon Kiadó, Bp., 1935, 41. (A továbbiakban V.)

3 GYÜRE Lajos, *Kassai Napló 1918–29*, Madách Kiadó, Pozsony, 1986, 142–148. (A továbbiakban GYLK.)

4 FIM 30–36.

5 V 28–29.

6 Wolfgang SCHIVELBUSCH, *Írástudók alkonya*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Akadémiai Kiadó, Bp., 1994, 17–18. (A továbbiakban WSCH.)

7 BÓKAY Antal, *Az irodalomtudomány alapjai*, Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskola Magyar Irodalom Tanszékének kiadása, Szombathely, 1992, 80.

8 WSCH 18–27.

9 Stefan George és Hugo von Hofmannsthal versei, Lyra Mundi sorozat, Európa Kiadó, Bp., 1981. SZABÓ Ede utószava 256–257.

10 SALYÁMOSY Miklós, *Ungarische Literatur in der Frankfurter Zeitung zur Zeit der Weimarer Republik = Aufsätze zur Geschichte der deutsch-ungarischen Beziehungen*, Akademie Verlag, Berlin, 1969, 398. (A továbbiakban SMU.)

11 V 69.

12 Uo.

13 Uo., 68.

14 FIM 33.

15 WSCH 60–61.

16 V 67.

17 WSCH 61.

18 SMU 408.

19 SALYÁMOSY Miklós, *Magyar irodalom Németországban 1913–33*, Modern Filológiai

Füzetek 17, Akadémiai Kiadó, Bp., 1973, 80. (A továbbiakban SMM.)

20 Uo., 82–83.

21 MÁRAI Sándor, *Einsamer Madách*, lásd: Függelék. (Magyarul: MÁRAI Sándor, *Magányos Madách*, Kassai Napló, Kassa, 1923. február 4., 39. évfolyam, 27. szám, 3–4.)

22 V 71.

23 SMU 405.

24 V 69.

25 SMM 18. és 26.

26 Alfred ALTNER, *Hermynia Zur Mühlen (Eine Biographie)*, Peter Lang Verlag, Genf, 1997, 67–68.

27 MÁRAI Sándor, *Wahrsagerin* (ford. Stefan I. KLEIN), lásd: Függelék (magyarul: Napkelet, 1921, 921–922).

28 FRIED István, *Márai Sándor a Napkeletben* (1921–22), It 1999/1, 61–78.

29 MÁRAI Sándor, *Kinder Gottes*, lásd: Függelék (magyarul: MÁRAI Sándor, *Isten gyermekei*, Kassai Napló, 1921. május 22., 37. évfolyam, 108. szám, 5.).

30 MÁRAI Sándor, *Napló 1967–75*, Akadémiai Kiadó–Helikon Kiadó, Bp., 1993, 77.

31 MÁRAI Sándor, *Kinder Gottes II*, lásd: Függelék (magyarul: MÁRAI Sándor, *Isten gyermekei*, Kassai Napló, Kassa, 1921. május 22., 37. évfolyam, 108. szám, 5.).

32 Uo.

33 Uo.

34 GYLK 142–148.

35 MÁRAI Sándor, *Kräuterbuch*, lásd: Függelék.

36 Uo.

37 PURCSI Barna Gyula, *Szép Ernő*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1984, 149–150.

38 MÁRAI Sándor, *Emberi hang*, Globus Kiadó, Kassa, 1921.

- 39 MÁRAI Sándor, *Wilde Tiere*, lásd: Függelék (magyarul: MÁRAI Sándor, *Vad állatok*, Kassai Napló, Kassa, 1921. május 8., 37. évfolyam, 97. szám, 3.).
- 40 RÓNAY László, *Márai Sándor*, Magvető Kiadó, Bp., 1990, 52. (A továbbiakban RLM.)
- 41 MÁRAI Sándor, *Istenek nyomában*. Utirajz, Akadémiai Kiadó–Helikon Kiadó, Bp., 1994.
- 42 MÁRAI Sándor, *Am Bodensee*, lásd: Függelék.
- 43 RLM 54.
- 44 MÁRAI Sándor, *Einsamer Madách*, lásd: Függelék (magyarul: MÁRAI Sándor, *Magányos Madách*, Kassai Napló, Kassa, 1923. február 4., 39. évfolyam, 27. szám, 3–4.).
- 45 MÁRAI Sándor, *Néhány év Berlinben*, Kassai Napló, Kassa, 1923. szeptember 9., 39. évf., 204. szám, 8.
- 46 Uo.
- 47 V 84–159.
- 48 GyLK 142–148.
- 49 LŐRINCZY Huba, „...személyiségnek lenni a legtöbb...” *Márai-tanulmányok*, Savaria University Press, Szombathely, 1993, 127–129.
- 50 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1991, 10.
- 51 V 200–206.
- 52 Uo., 200.
- 53 Uo., 219.
- 54 Uo., 243–244.
- 55 MÁRAI Sándor, *Succi*, lásd: Függelék (magyarul: MÁRAI Sándor, *Succi*, Kassai Napló, Kassa, 1925. február 11., 41. évfolyam, 8. szám, 2–3. és MÁRAI Sándor, *Succi, a híres éhező*, Az Újság, Bp., 1925. január 3., 23. évfolyam, 2. szám, 6.).
- 56 RLM 22.
- 57 Franz KAFKA, *Az éhezőművész* = Franz KAFKA, *Az átváltozás*, Európa Zsebkönyvek sorozat, Európa Kiadó, Bp., 1982, 240–249.
- 58 MÁRAI Sándor, *Schach*, lásd: Függelék (magyarul: MÁRAI Sándor, *Sakk*, Az Újság, Bp., 1925. február 11., 23. évfolyam, 33. szám, 6.).
- 59 Uo.
- 60 Uo.
- 61 Uo.
- 62 Uo.
- 63 Uo.
- 64 V 244.
- 65 Uo., 215.
- 66 Uo., 207.
- 67 Uo., 210–211.
- 68 MÁRAI Sándor, *Die „nationale Devise”*, lásd: Függelék. (A későbbiekben: ND.)
- 69 MÁRAI Sándor, *Harisnyaszár*, Az Újság, 1925. március 14., 23. évfolyam, 60. szám 7.
- 70 V 245.
- 71 ND.
- 72 Uo.
- 73 MÁRAI Sándor, *Ich glaube ihm nicht*, lásd: Függelék (magyarul: MÁRAI Sándor, *Nem hiszek neki*, Az Újság, Bp., 1925. május 24., 23. évfolyam, 116. szám. 11.).
- 74 Uo.
- 75 Uo.
- 76 Uo.
- 77 Uo.
- 78 Uo.
- 79 MÁRAI Sándor, *Ein Irrtum*, lásd: Függelék.
- 80 Uo.
- 81 Uo.
- 82 Uo.
- 83 MÁRAI Sándor, *Fuchardiere*, lásd: Függelék (magyarul: MÁRAI Sándor, *Fuchardiere*, Újság, Bp., 1925. augusztus 14., 1. évfolyam, 29. szám, 6.).
- 84 Uo.
- 85 MÁRAI Sándor, *Der Epistolaire*, lásd: Függelék (magyarul: MÁRAI Sándor, *Az írástudó*, Újság, Bp., 1926. dec. 5., 2. évfolyam, 277. szám, 5.).
- 86 Uo.
- 87 MÁRAI Sándor, *Luft um Remarque*, lásd: Függelék.
- 88 Uo.
- 89 Uo.
- 90 Uo.
- 91 Uo.
- 92 Uo.
- 93 MÁRAI Sándor, *Selbstanklage in Sachen Hauptpersonal*, lásd: Függelék.
- 94 V 71.

Függelék

Márai Sándor írásai a *Frankfurter Zeitung*ban

1. *Die Wahrsagerin* (von Sándor Márai) (Aus dem ungarischen Manuskript übertragen von: Stefan I. Klein). Jg. 65, Nr. 809, 31. 10. 1920, S. 1.
2. *Kinder Gottes* (von Sándor Márai) (Der Mann, der ein Herz hat) (Übersetzt aus dem Ungarischen von Stefan I. Klein). Jg. 65, Nr. 21. 1. 1921, S. 1–2.
3. *Das Kräuterbuch* (von Sándor Márai) Jg. 65, Nr. 136, 21. 2. 1921, S. 1.
4. *Wilde Tiere* (von Sándor Márai) (Frankfurt) Jg. 65, Nr. 315, 29. 4. 1921, S. 1–2.
5. *Kinder Gottes* (von Sándor Márai) Jg. 65, Nr. 372, 22. 5. 1921, S. 1.
6. *Am Bodensee* (von Sándor Márai) (Frankfurt) Jg. 65, Nr. 397, 1. 6. 1921, S. 1.
7. *Einsamer Madách* (von Sándor Márai) Jg. 68, Nr. 612, 20. 8. 1923, S. 1.
8. *Eine deutsche Versteigerung in Paris* (von Sándor Márai) Jg. 68, Nr. 535, 1. 1. 1924, S. 1.
9. *Camerlynck* (London, im Juli, Sándor Márai) Jg. 69, Nr. 564, 30. 7. 1924, S. 1.
10. *Schlafendes Kind im Hyde-Park* (London, im August, Sándor Márai) Jg. 69, Nr. 559, 12. 8. 1924, S. 1.
11. *Stramme Jungen werden gesucht* (London, -sm-, Ende August) Jg. 69, Nr. 640, 27. 8. 1924, S. 1.
12. *Pariser Brief* (von Sándor Márai) Jg. 69, Nr. 70, 20. 9. 1924, S. 2.
13. *Der junge Mann* (sm. Paris, im September) Jg. 69, Nr. 719, 25. 9. 1924, S. 1.
14. *Kleines Feuilleton* (Der Wachter, sm) Jg. 69, Nr. 776, 16. 10. 1924, S. 1.
15. „Macht Frieden!“ (Paris, den 19. Oktober) (SM) Jg. 69, Nr. 789, 21. 10. 1924, S. 1.
16. *Succi* [von Sándor Márai (Paris)] Jg. 69, Nr. 911, 6. 12. 1924, S. 1–2.
17. *Picard* (Paris, im Dezember, sm.) Jg. 69, Nr. 958, 23. 12. 1924, S. 1.
18. *Dritte Klasse* (sm Paris) Jg. 69, Nr. 74, 28. 1. 1925, S. 1.
19. *Schach* [von Márai Sándor (Paris)] Jg. 69, Nr. 90, 3. 2. 1925, S. 1.
20. *Mord aus Barnherzigkeit* (sm Paris, im Februar) Jg. 69, Nr. 112, 11. 2. 1925, S. 1.
21. *Mary Pickford* (Paris, im Januar, sm.) Jg. 49, Nr. 125, 16. 2. 1925, S. 1.
22. *Cirque d'Hiver* (hátul: Sándor Márai) Jg. 69, Nr. 147, 24. 2. 1925, S. 1.
23. *Ringelnaß im grossen Paris* (Paris, im Februar) Jg. 69, Nr. 150, 25. 2. 1925, S. 1.
24. *Ausflug nach Monaco* (-sm- Riviera) Jg. 69, Nr. 169, 4. 3. 1925, S. 1.
25. *Acht Lamas in Paris* (sm Paris, in Februar) Jg. 69, Nr. 172, 5. 3. 1925, S. 1.
26. *Die „nationale Devise“* (sm Paris, Ende März) Jg. 69, Nr. 248, 2. 4. 1925, S. 1.
27. *Caillaur spricht* (sm Paris, in April) Jg. 69, Nr. 306, 25. 4. 1925, S. 1.
28. *Der Lachkrampf auf der Bühne* (sm Paris, 1. Mai.) Jg. 69, Nr. 329, 4. 5. 1925, S. 1.
29. *Ich glaube ihm nicht* [von Sándor Márai (Paris)] Jg. 69, Nr. 403, 2. 6. 1925, S. 1.
30. *Ein Irrtum* (sm Paris, im Juni.) Jg. 69, Nr. 447, 18. 6. 1925, S. 1.
31. *Der Arzt am Scheideweg* (- sm - Paris, im Juni.) Jg. 69, Nr. 460, 23. 6. 1925, S. 1.
32. *Villa Said* [von Sándor Márai (Paris)] Jg. 70, Nr. 548, 25. 7. 1925, S. 1.
33. *300 Tartarins und 1 Leopard...* (- sm - Paris, im August) Jg. 70, Nr. 615, 19. 8. 1925, S. 1.
34. *Überwelt-Kongress* (- sm - Paris, am 7. September) Jg. 70, Nr. 696, 18. 9. 1925, S. 1.
35. *Fouchardiere* (Sándor Márai) Jg. 70, Nr. 722, 28. 9. 1925, S. 1.
36. *Kahlköpfe* [von Sándor Márai (Paris)] Jg. 70, Nr. 760, 12. 10. 1925, S. 1.
37. *Schätzkammer Syrien* (Radiosendung, Stunde der Frankfurter Zeitung). Jg. 70, Nr. 584, 8. 8. 1926, S. 1.
38. *Catalonier!* [- sm - Paris, den 22. Januar (Sándor Márai)] Jg. 71, Nr. 67, 26. 1. 1927, S. 1.
39. *Der Epistolair* [von Alexander Márai (Paris)] Jg. 71, Nr. 188, 12. 3. 1927, S. 1–2.
40. *Die verzauberte Stadt* [von Sándor Márai (1927)] Jg. 71, Nr. 403, 2. 6. 1927, S. 1–2.
41. *Altes Eisen* [von Alexander Márai (Paris)] Jg. 72, Nr. 557, 29. 7. 1927, S. 1–2.
42. *Jerome oder Jean?* (SM) Jg. 72, Nr. 584, 9. 8. 1927, S. 1.

43. *In Palestina* (Eindrücke von einer Reise) Von Sándor Márai (Jerusalem, in Juni) Jg. 72, Nr. 619, 21. 8. 1927, S. 2–3.

44. *Eine Frau aus Łódź* [von Sándor Márai (Jerusalem, im September.)] Jg. 72, Nr. 717, 27. 9. 1927, S. 1.

45. *Schatzkammer Syrien* (Von Sándor Márai, Beirut, im Januar) Jg. 72, Nr. 90, 3. 2. 1928, S. 1–2.

46. *Gesicht eines Kindes* (kleines Feuilleton) (Alexander Márai) Jg. 72, Nr. 265, 8. 4. 1928, S. 3.

47. *Die Witwe* (kleines Feuilleton) [von Alexander Márai (Paris)] Jg. 72, Nr. 319, 29. 4. 1928, S. 3.

48. *Gast ohne Gepäck* [von Alexander Marai (Paris)] Jg. 72, Nr. 338, 6. 5. 1928, S. 2.

49. *Außer Program* (kleines Feuilleton) [von Sándor Márai (Paris)] Jg. 72, Nr. 357, 13. 5. 1928, S. 2–3.

50. *Das 10. Deutsche Sängerfest* (Epilog, sm, Wien, Ende Juli.) Jg. 72, Nr. 560, 28. 7. 1928, S. 2.

51. *Ein militanter Bischof* (sm Wien, im August) Jg. 72, Nr. 633, 24. 8. 1928, S. 1.

52. *Stammesgesetze*. (Szolnok, im Februar, Alexander Márai) Jg. 74, Nr. 137–139. 21. 2. 1930, S. 1–2.

53. *Die Luft um Remarque* (von Alexander von Márai) Publikation aus der neuen Berliner Zeitschrift „Clique“ (Aus dem Ungarischen Dr. Alexander Sacher-Masoch) Jg. 74, Nr. 406–408, 3. 6. 1930, S. 12.

54. *Wiener Musiker* (S.M.) Jg. 74, Nr. 434–436, 14. 6. 1930, S. 12.

55. *Selbsanklage in Sachen Hauptpersonal* (Alexander Márai) Jg. 76, Nr. 551, 27. 7. 1931, S. 1.

Válság és kultusz a harmincas évek magyar kultúrtörténeti gondolkodásában

(*Hagyománytudat és írástudói szerepértelmezések*)

Mihail Epstejn *A kötetlen műfaj törvényei* című tanulmányában¹ esszéizmusnak nevezi azt „a XX. században végbemenő integráló folyamatot” (203.), amely egyfelől a regény esszésítésével – vagyis azzal, hogy „a regény túltette magát a múlthoz való ragaszkodáson és az eposzra jellemző mitológiai elkötelezettségen” (198.), és esszészerű szerzői reflexiókkal telt meg – másfelől a filozófia esszésítésével –, azaz a képi kifejezőmódot előtérbe helyező, a rendszerfilozófiák iránt kételyeket tápláló „irodalmi-metafizikai »kísérletek«” (203.) térhódításával – törekszik „a hagyományos műfaji és ismeretelméleti válaszfalak ledöntésére” (197.). A húszas–harmincas évek traumatikus magyar szellemi klímájában, főként a harmincas évek súlyosbodó, művelődéstörténeti és ismeretelméleti vonatkozásokban egyaránt konkretizálódó válsághelyzeteiben ennek az esszéizmusnak olyan speciális változata körvonalazódik, mely elsősorban a történeti tudományok területén kísérli meg a tudományos episztémé szerepének és hatáskörének a meghatározását, meghozzá a defenzíven konzervatív hagyománytudatnak, a nemzeti aranykor klasszicitás-paradigmáinak, a történelem preferált korszakainak és főszereplőinek, illetve a történelem általános szubjektumának és a tudósi feladatköröknek az alkalmi, aktuális definícióival. E dolgozat² célja az, hogy a babiloni esszéportrék bölcséleti, morális normarendszerének, preconcepcióinak, jelentésrétegeinek feltárásához, eszmetörténeti-kultúrbölcséleti hátterük és távlatuk, s az arcképekben megnyilatkozó, hol elfedett, hol agitatív irodalomtörténeti hagyománytudat elemzéséhez megvizsgálja a korszak legjelentősebb szellemi *fordulópontjait*: a történelem és a történettudományok szerepének ártértekelését, a konzervativizmusok és klasszicizmusok problémáit, ezekkel összhangban az írástudói-tudósi szerepmeghatározásokat, valamint a metafizika reneszánszát. A következőkben vázlatos³ körképet kívánunk adni a nyugatos esszéisztika közvetlen szellemi környezetéről, a hivatalos intézményekről, amilyen például az *Athenaeum* című bölcséleti folyóirat és az akadémiai történettudomány; és az alternatív formákról, amilyen a hullámzó *Nyugat*, a kérészéletű *Sziget* és a humanista szintézistörekvések sorozata az irodalomtörténet-írásban. Hiszen a magyar esszéizmus, az archaikus teljességigényével, a mitologikusságával, az interdiszciplináris kultúrtörténeti

szemléletmódjával eredendően konzervatív esszéműfaj, ezeknek az egymástól különböző, gyökereikben mégis azonos konzervativizmusoknak a metaszéspontján forr ki a harmincas évekre, a különféle történeti koncepciókkal harmonizáló műfajváltozatokat teremtve meg. A harmincas évek eszmetörténeti tablójából végül elődereng egy magányos és úgy tetszik, valóban mindörökre idejétmúlt vezéralak arcképe a műfaji, poétikai, tematikai és bölcseleti vonatkozásokban elidegenedett Babitsé, aki két fronton küzdve, egyfelől a magyar politikai provincializmus neobarokk ideológiájától, másfelől saját, modernebb, az aktualitásokra fogékonyabb tanítványaitól elszigetelődve donquijotei erőfeszítéseket tesz romantikus és humanista platonizmusának megőrzésére.

Athenaeum. – Mivel a honi válságkultúrát főként egyetlen konkrét történelmi krízishelyzet hívja életre – amely azonban a teljes magyar történelem felülvizsgálására kényszerít (példa erre Szekfű *Három nemzedéke*) –, a történetiség, az értékvédő konzervativizmus, a diktatórikus (ál)konzervativizmus, a hagyományválasztó és -őrző klasszicizmus, a humanizmus korszerű filozófiai definíciókat követelő fogalmai, e válságba jutott kulturális fogalmak, csupán elvétele kapnak adekvát tartalmat. Szembetűnő az általánosság mozzanatának a hiánya: a hagyomány partikuláris ante quem-nemzeti tradíciókat jelent; a konzervativizmus partikuláris politikai érdekek védelmét, az irodalmi klasszicizmus főként a XIX. század kanonizált nemzeti klasszicizmusát (Horváth János), a humanizmus metafizikája pedig a keresztény-nemzeti ember-típus paradigmájának népszerűsítését. Mindezek tetejébe e fogalmak a két világháború közötti Magyarország szellemi életében, a sérelmes politikai-történeti tudat kohójában összeolvadnak, elmosódnak. Az *Athenaeum* is ennek a jelenségnek a megtestesítője: noha a hivatalos kultúrkonzervativizmus filozófiai tudományeszményét képviselő folyóirat „két háború közötti időszakának meghatározó vonása az uralkodó filozófiai álláspont hiánya”,⁴ a „nemzeti filozófia” történelmi feladatainak kijelölése és a metafizika feltámasztása a nemzeti feltámadás érdekében fontos szerepet kap a lapban. Az első világháború előtti időszak antipozitivist (és olykor antiliberalis) új idealista irányzataihoz, a neokantianizmus és az életfilozófiák változataihoz (például Böhm Károly vagy az ifjú Lukács György köre), 1915-ben, Alexander Bernát köszöntő írásában, a magyar filozófia nemzeti jellegének és nemzetkarakterológiai lehetőségeinek érvrendszere kapcsolódik, amely a továbbiakban meghatározza az *Athenaeum* filozófiai hagyománykonceptiójának retorikáját. A hangadó szerzők szerint Trianon árnyékában a nemzeti újjáéledés kulcsa csupán a filozófiai diszciplínák (metafizikai) megújítása és a kultúr- és történetbölcseletek kidolgozása lehet, a filozófia messianisztikus értelmezéséhez azonban a folyóirat – akárcsak a szellemtörténeti messianizmus – vége-láthatatlan (és reménytelen) küzdelmet folytat a nemzeti és az egyetemes, a

sajátos és az általános, az aktuális és a platonikus kategóriáinak elsősorban nemzetnevelő célzatú összeegyeztetéséért. A kategoriális szintéziskísérlet retorikáinak alapmotívuma a remény, hogy Európa szellemi krízise a filozófiai érdeklődést fokozni fogja, mint ahogy alapmotívuma a sorozatos csatlakozás is ebben a reményben. A húszas évek konzervatív-hungarocentrikus provincializmusát főként majd a következő évtized szellemtörténeti vitái, szemléleti változásai tágítják általánosabb kultúrbölcseleti dimenziókba: 1921-ben, *Bölcselet és élet* című elnöki megnyitójában Pauler Ákos az egyetemes igazságok filozófiai vigaszáról szól, kiemelve a diszciplína kultúrateremtő jelentőségét a történeti traumák idején; 1927-ben, *Filozófiánk jövő feladatai* című beszédében (Halasy-) Nagy József is a bölcselet helyét keresi az európai világban: a kritikai önszemlélet vágya krízishelyzetekben megerősödik – írja – szükség lesz helyspecifikus bölcseletekre, ugyanakkor a (történetileg leszerepelt) világnézetek bírálata. Nietzsche és Adyt naturalizmusuk miatt ez utóbbi célkitűzésnek eleget téve marasztalja el; s ami a legfőbb, élesen megkülönbözteti a bolsevista „naturalisztikus kvantitatív individualizmus” és a nemzeti tradicionalista „idealisztikus kvalitatív individualizmus” eszméjét. Nagy cikkének jelentősége a nemzeti idealizmus propagandája: a nemzeti életeszmény bölcseleti háttérének megteremtése az idealista világnézet eszményével, egyúttal a filozófiai tudománykonceptió nemzet-metafizikai megalapozása. 1929-ben pedig *A fejlődés eszméje* című tanulmányában, majd látószögét az egyetemes európai szellemre tágítva tesz különbséget az eszményi transzcendentalizmus platonizmusa, metafizikai realizmusa, valamint a világi immanentizmus között – kifejtve, hogy a keresztény Európa kultúráját az ősi transzcendentalizmus irányítja, mivel a németek által világtényezővé tett történeti, fejlődéselvű immanentizmustól a korszak visszamenekül az igazi metafizikához: a fenomenológia és az értékelmélet újplatonista örökkévalóság-tanaihoz. De a történelem értelmezéséhez mint sorsfejtéshez kapcsolódó fokozott metafizikai érdeklődés jelentkezik a szerző 1928-as, *„A Nyugat védelme”* című írásában is, amely az európai szellem kiútját csupán a nyugati kultúra keresztény idealista hagyományának reaktiválásában látja, ehhez viszont már elengedhetetlen a kultúregységek szellemi határvédelme. A húszas évek filozófiai gondolkodásának tehát, a nemzeti rehabilitáció programjának részeként és a különféle forradalmi és naturalisztikus ideológiák ellenhatásaként, fontos eleme a bölcselet, „e trónja vesztett királynő” kultúra-konstituáló szerepének meghirdetése és az európai metafizikai hagyományok felé fordulás/fordítás doktrínája. A másodlagos katedrafilozófiai téziseket így hatják át és partikularizálják a „helyspecifikus” kollektivista szubjektivizmus, a nemzetföltés reflexiói, s így lesz az akadémiai magyar filozófia a harmincas évekre részben egy stabilitást, változatlanságot, rendszerszerűséget sugalló (mégis töredékes) ontológia legitimációs eszköze, részben pedig az európai metafizikai áramlatok érzékeny lakmusza. A húszas évek *Athenaeu-*

ma elsősorban a magyar filozófiai hagyomány megteremtését szabja magának feladatul, és annak elhelyezését az egyetemes európai hagyományban; míg a harmincas évek palettája – többek között – az egzisztencializmus és a szellemtörténet kérdéseivel gazdagodik, s velük egyre égetőbb probléma lesz a filozófia mint metafizikai szintézis: az abszolút értékvilág újraalkotása. Nagy József *A filozófia és az emberi lélekben* (1930) a filozófiát mint a totalitás tudományát határozza meg, amelyet az egész szempontja tesz uralkodóvá a többi tudomány felett; Dékány István szerint (*A filozófus és felelőssége*, 1936) a bölcselő szolgálja az örök értékeknek, követője a jóság, az igazságosság sarkcsillagainak (itt nem lehet Babitsra nem gondolni), felelőssége az Egész megismerésében rejlik, Prohászka Lajos meghatározásában (*A lélek és az abszolútum*, 1930) a metafizika alapp problémája, hogy közvetítőt találjon a lélek és az abszolút világtér között. Ugyanakkor a fokozódó metafizikai érdeklődést jelzi, hogy a folyóirat 1931-ben tematikus számot szentel Ágoston filozófiájának, 1935-ben ankétot rendez a metafizika kérdéseiről. Barta János 1934-es *Exisztenciális filozófia* című tanulmánya pedig, Heidegger bölcséletét elemezve, az egzisztenciális bölcséletet új idealista áramlatnak tekinti, amelynek történeti jelentősége, hogy a filozófiát a metafizikára alapozza, utóbbit pedig az emberi létre vonatkoztatja, antropomorfizálja. (Hamvas viszont a válságfilozófiák termékeként, a hanyatló újkori tudományosság holisztikus illúzióinak reprezentánsaként szemléli az irányzatot.⁵) A viszonylag szűkös szellemtörténeti recepcióval (Barta János, Joó Tibor, Prohászka Lajos tanulmányaival⁶) a harmincas évekre végre teret nyer a historizmust áthangszerelő új idealista kultúrfilozófiai gondolkodás is; az évtized derekától megjelennek Kerényi tudománydefiniáló vitacikkei, 38-ban pedig a történeti határhelyzetekben, válságokban megerősödő humanizmus problémáját vitatja meg a folyóirat.

A két világháború közötti *Athenaeum*, amelynek tematikai, teoretikai sokszínűségében összességében a nemzetközpontú érvelés, a metafizika alapkérdéseinek válságorientált taglalása (elsősorban a korabeli német filozófia nyomdokain), illetve a stabil ontológiák kialakításának igénye a közös nevező, ha nem túl gyakran is, de figyelmet fordít tehát a történet- és kultúrfilozófia egyre hangsúlyosabb problematikájára és a krizeológiai munkákra is (recenziók Nietzsche, Spengler, Keyserling, Le Bon, Bergyajev stb. műveiről) – a XIX. századi pozitivizmus szellemiségében gyökerező idealista akadémiai hagyománytudat hungarocentrikus, pragmatikus kereteit meghaladni mégis csak elvétve képes. A lap publikációi, főként az első világháború alatti és utáni „új idealizmus” korszakában, a történelem szolgálatába állítják a metafizikára alapozott filozófiai episztémét: céljuk a sérelmezett történelem megújítása és stabilizálása; másfelől viszont a tudományos köztudatba csepegtetik az újplatonizmus, az egzisztencializmus, a szellemtörténet téziseit. Az *Athenaeum* tudománykonceptiója, mely híven képviseli a korszak magyar tudásfilozófiájának alappilléreit, a nyugatos esszéisztikára többnyire mégis

mint meghaladásra érett episztemológiai doktrína hat, így számunkra is az alternatív tudományosmények kontrasztjaként fontos. Ez a különbség Kerényi és a *Sziget*-műhely tudományfilozófiai-művelődéscseleti paradigmatváltási kísérletében a leglátványosabb.

Kerényi Károly. A Sziget. – Kerényi tudományos magatartása persze alapjaiban hasonlít az *Athenaeum*-kör fősodráéhez: mindkettőt saját régi-új tudománya meghatározásának és a szemléletváltás lebonyolításának az igényei határolják be, azaz a szellemi válsághelyzet tapasztalata; mindkettő messianisztikus-univerzális szerepet szán saját diszciplínájának, a metafizikus gondolkodás dimenziói és a hagyomány, a történetiség kérdései felé fordul. Csakhogy az új paradigma Kerényi számára az ókortudománynak, a filológusi szemléletnek, a könyv és az írás mitológiájának az egzisztenciális alapokra helyezése: egy minden szaktudományosságtól különböző, érzéki, és szubjektivitással, esztétizmussal hitelesített episztémé; messianizmusának célját a filológiai önmegértés adja az antikvitás, a *kalokagathia* embereszményének életre keltésével, nem pedig kollektív nemzeti érdekek szolgálata. Végül metafizikája a tudományosság, a múltba merevített antikvitás határainak föloldásával, egy személyre szóló, antik-példájú, egzisztenciálisan konkrét humanista szintézis – mindezek összességükben a legszínvonalasabb magyar esszéizmus sarokkövei. Kerényi 1930-ban fordul szembe a hivatalos tudománypolitika partikularizmusával: a *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok* című előadása, amely a Budapesti Philológiai Társaság közgyűlésén hangzott el, a görög nyelvtanítást megkárosító tanügyi reform kapcsán fejt ki az antikvitás európai színvonalú kutatásának és a nemzeti tudományoknak az ellentétét – mindezt diszkréten és óvatosan, alkalmazkodó retorikába csomagolva, egyben megfogalmazva a klasszika-filológia magyar változatának a feladatkörét. Hangsúlyozva a nemzeti érdek és a tudományos ideál összeegyeztetésének kérdését, kifejti, hogy minden tudomány célja: „a humanitás nagy közösségének érdekét”⁷⁷ szolgálni, és hogy a máskülönben szűkös nemzeti tudományok hatósugarát csupán a klasszika-filológia terjesztheti ki a határokon túlra. Ezzel az argumentációval Kerényi szaktudományos keretek közé igazítja a hagyományos, provincializmus- és partikularizmus-ellenes nyugatos (babitsi) retorikát, az egyetemes humanista igényeket konkrét tanügyi és filológiai problémák ürügyén fogalmazza meg, vagyis egyszerre irányítja azokat a tudományosság és az esszéisztika pályájára. Ugyanez az érvelés tér vissza az 1934-es *Ókortudományban* is, amely szerint a kor problémája a nemzeti lényegtudományok identitáskereséséből fakadó kaotikusság, és amely az európai humanista öntudat hagyományához való visszatérésre buzdít.

A harmincas években írt tudományfilozófiai tanulmányaiban Kerényi Károly hősieles küzdelmet folytat az ókortudomány diszciplínájának elismertetéseért a magyar akadémiai berkekben, párhuzamosan a „létezésünk lényegét

érintő”⁸ episztémé jogaiért, egy – a frankfurti Walter F. Ottó és Karl Reinhardt nevével fémjelzett – vallás- és egzisztenciál-filozófiai alapú tudományreformért vívott harccal. Ez az episztemológiai szemléletváltás a „személyes természetű odaadás”⁹ imperatívuszára, a tudós létérdekű kíváncsiságára alapoz, amellyel a görög humanizmus nyelvi és művészeti dokumentumai jelenvalóvá tehetők/teendők, s „egy egész valónkra kiterjedő, szinte *testivé tett érzékenység* ösztönös biztonságával”¹⁰ [az én kiemelésem, M. G.] a kutatói szubjektum összeforr a kutatott tárggyal. Az ókortudománynak tehát közösségi és személyre szóló feladatai egyaránt vannak: egyfelől egy írástudói, -értelmezői elit megszervezése, amely „együttesen az emberiség magasabb öntudatát”¹¹ alkotja, és az antik ember létét elemző tudományos körként alkalmas a humanizmus *aktuális* értelmének a kifejtésére és jelenben tartására, mindezek előtt pedig a leglényegesebbre: az antikvitás hagyományának a megnyitására és eszményeinek (például kalokagathia) közvetítésére; másfelől a klasszika-filológiára vár az egzisztenciálisan aktuális, a létmegértésre, az öntematizálásra vonatkozó történeti információk felszínre emelése is. Ez utóbbival foglalkozik az 1934-es *Az örök Antigoné* – később pedig a *Sziget-évfolyamok* –, ennek az újfajta, egzisztenciális episztémének a manifesztuma. Az esszé a tragikum kérdésének a jelentőségét feszegeti az *Antigoné* kapcsán, nyomatékosítva, hogy az ókortudománynak „külső és belső kényszerűségből be kell lépnie az egzisztenciális tudományok körébe”,¹² s tudatosítania, hogy nem absztrakt kultúrtörténeti problémákkal, hanem az emberi létezés lényegét firtató kérdésekkel foglalkozik: „a görög szellem nagy látomásai [...] nemcsak esztétikai elméletek próbakövei, hanem próbakövei életünknek.”¹³ Ennek az új episztémének és személyes hagyományfelfogásnak a létjogosultságát az indokolja, hogy „a kérdések, amelyek az ilyen *általános emberi nyilvánosságot* kívánó közlések korszakában a szaktudóst foglalkoztatják, már nem pusztán szakkérdések”¹⁴ [az én kiemelésem, M. G.]. Ezek a kérdések a szűkülő látszó történelem apóriái: a történeti egzisztencia, s vele együtt az európai kulturális hagyományok folytathatóságára vonatkoznak; az „általános emberi nyilvánosságot kívánó közlések kora” pedig a történeti önmegértésben körvonalazódó egzisztencia válságának a kora, aki létmegértésének tétjévé avatja a tudományos megértést, mely a hagyományról való beszédet a közvetlen önkifejezés alkalmává teszi, és aki – hogy személyiségének, humanizmusának integritását a válságon átmentse – szerves egységbe olvad az antikvitás példaértékű kultúrtörténeti terével. Mindez érzéki kihívás: az *Ókortudomány* szerint a humanizmus csupán akkor mutatja meg lényegét, ha visszavezették érzéki hagyományaihoz: a görög szövegtesteket a papiruszok testiségéhez, az európai öntudat testetlen hagyományát pedig a könyvhöz, a nyelvhez, a világtól való megragadottságot jelző stílushoz, és ekkor végre felmerül a kérdés: „De nem lépünk-e túl itt, a könyvekével együtt, a tudomány határait is?”¹⁵

Az antik humanista hagyomány filológiai újraérzékítésének, a szaktudomány egyetemes szubjektívizálásának és esszébe hajlításának igénye tér vissza a Kerényi szerkesztette *Sziget* publicisztikaiban, tanulmányaiban a harmincas évek második felében. A lapban körvonalazódó, harcállásait csupán három számon át tartani képes sziget-elv és a babitsi toronylét-filozófia: az arisztokratikus értékörzés eszméje nem választható el egymástól, még akkor sem, ha a szerkesztő, beköszöntő szövegében (*Tudósoknak való*), mintegy a babitsi pozícióval vitázva, a szigetet nem a visszavonulás, hanem a betörés pontjaként határozza meg. Ez a térdarabka az egzisztencialista filológusok szellemi birodalma, az elsősorban az antikvitás műalkotásainak és azok hatásainak interpretációival a kultúrtörténet egyszerre modern és tradicionalista *védnökévé* váló *elit* tudósrétegé. Amelybe Babits is beletartozik. De ez a sziget az új tudományeszmény alkalmi műhelye is, a teljes életet igénylő, s így művészetté alakuló tudományosságé: amint Kerényi írja idézett bevezetőjében, saját – a szaktudományokkal opponáló – szellemi követelményeit tűzve az alkalmi mozgalom lobogójára. A krizeológia alapmotívumai: a beteges-sérelmes történeti tudat és a teljességtagadó szaktudósi barbarizmus veszélyei elleni küzdelem térnek itt újra és újra vissza: „Művészet – nem: írni tudni a tárgyunkról. Amint a lírai költészet sem szól a tárgyról: a tárgyat mondja. [...] És a görögség tudománya a görögséget”¹⁶ – s a nyugati válsághagyomány metaforikájával összhangban, az alexandriai hellenizmus könyvtár-kultúrájának szimbolikája jelöli e motívumokat.

A *Sziget* esszéinek többsége ugyanis a könyv, az írás mitológiáját elemzi: Kerényi következő cikke, a *Könyv és görögség* szembeállítja a klasszikus kori görög könyv alárendelt helyzetét, az emlékezőtehetség jelentőségét az alexandriai (alexandrinus) könyv halálos, létdermesztő jellegével és a szellem áttelepülésével a papirosra és betelepülésével a zárt könyvtárakba. Ez az esszé a XX. század általános ismeretelméleti válságát az európai kultúrtörténet csaknem prehistorikus rétegeiben gyökerezteti, akárcsak a lap klasszika-filologizáló publikációinak többsége: a krízist az ókorig visszanyúló, e kort egyszerre idealitássá és drámaian személyes élettérre avató történeti tudat hálózza körül a *Sziget*ben – az antikvitás átvilágított hagyománya így szolgálhat magyarázatul vagy párhuzamul a XX. századi történeti egzisztencia szorongásaira. A könyv mitológiájáról szól Németh László *Sziget és alkotás* című esszéje is, válaszul Kerényi szövegére, az antik előadások és belső viták pezsgő légkörét, a kultúrtörténeti peripatetikusság hangulatát, eszményét őrizve: Németh, az írástudó létkérdéseiről, a kultúra megőrzésének-megújításának lehetőségeiről elmélkedve szintén „a szellemiség könyvfölötti szabadabb formáiért”¹⁷ száll síkra. Ezek a létkérdések: fölülmúlható-e a szellem-idegen, a művészetet szétíró, dekonstruáló könyv-betegség, vissza lehet-e térni mai alexandriai állapotunkból a klasszikus görögségébe, amelyben az író maszkok nélkül szembesült saját létezésével. Hamvas *Az írás platonizmu-*

sa című esszéje ugyancsak az íráskultúra életellenességét elemzi; szerinte az írásnak kizárólag akkor van értelme, ha az *platonikus*, azaz ha idealista. Az Aranykort és az igazságot mondja, megalapozandó az örök állam olümposzi egzisztenciáját – és szorosan ehhez a tematikához tartozik még a *Sziget* III. kötetében Kerényi *Regények papyruson* és Németh *A mítosz emlőin* című írása is, mítosz és modern irodalom kapcsolatáról. A *Sziget* első kötete a radikális szemléletváltás igényével, az írott kultúra jelentésének és értelmezési lehetőségeinek, egyszersmind a tudományos episztémé lehetőségeinek kitágításával, átalakításával – ugyanakkor korlátozásával – igyekszik betörni a nemzeti érdekű klasszika-filológia terebélyes, a szabad, művészi és létérdekű tudományosság, illetve a történelem megértése-megértetése *morális* feladatainak problémájává avatva a könyv-hagyomány történeti kérdését. Ha lehántjuk ugyanis a filológiai kérdéseket a könyvkultúra *Sziget*-beli interpretációiról, szembeűnik, hogy ezek valójában a kor írástudói feladatait, az írás felelősségének és a hagyományról való beszédnek, a hagyománytudatnak és az aranykor-paradigmának a problematikáját fogalmazzák meg, persze szakszerűbben és adatoltabban, korszerűbben: a könyv mitológiáját belülről, immanensen problematizálva, mégis esszéisztikusabban, művészibben és kevésbé a bölcséleti pamfletbe hajlóan, mint az első nemzedék, például Babits 28-as Benda-elemzése, ugyanakkor nyilvánvalóvá téve, hogy az akkoriban felvetett probléma továbbrezgett, és javában kurrens a harmincas években. E latens kérdés súlyát növeli, hogy a korszak Babits-esszéi is a görög és latin humanizmushoz-könyvkultúrához való visszatérésre ösztönöznek; a *Sziget*-esszék vívmánya viszont az, hogy a modernitás fő paradigmájának, a szubjektum (kultúrtörténeti) szereplehetőségeinek a meghatározása és *megújítása* érdekében, egzisztenciálisan elmélyült elemzését is adják az antikvitás megnyitott aranykori hagyományrendjének, és a hagyományról való beszéd tudósi-írástudói problémáját együtt tárgyalják a modern antroposz dilemmáival. A Kerényi-kör szerint a felelősségteljes írástudó a hagyomány paradigmáit egzisztenciája és a tradíció összefüggéseinek megteremtésével vonatkoztatja magára, sajátítja el és közvetíti. Ez az írástudó-eszmény modernebb és kézzelfoghatóbb a Babitsénál, aki harmincas évekbeli manifesztumaiban és békekiáltványiban nem képes meghaladni a humanizmusnak mint zárt – személyes érdekű, de a retorikus személytelenség falait áttörni képtelen, a maga monolitikus totalításában alkalmazott – hagyománynak és paradigmának a profetikus felfogását, az írástudónak mint a platonikus életértékek hősi és szakrális váteszének a figuráját. A Kerényiék tudománykoncepciójában, hagyománytudatában és humanizmusfogalmában körvonalazódó metafizikai rehabilitáció- és szintéziskísérlet precíz, szakszerű gyógymód-javallat – Babitsé inkább szimbolikusabb, reflektálatlanabb, egy régimódi, romantikus toronylakó himnikus éthosza. Persze a második nemzedék és Babits Mihály esszéisztikája alapvetően közös bölcséleti töről ered, pontosabban előbbi ta-

gadhatatlan örököse az utóbbinak. Fő célkitűzésük a válságkezelő humanista magatartás kultúrtörténeti megalapozása és legitimációja, a *visszatérés*¹⁸ a történelem aranykori nullpontjára, sőt, a vezéralakoknál, Kerényinél és Babitsnál lényegében ugyanannak a múltretegnek a megelevenítéséről van szó. De amíg Babitsnál személyiség és hagyomány között még nagyobb a távolság, Kerényiék jobban közelítenek az elioti tradíció-fogalomhoz: személyiség és történelem átjárhatóságának tételeihez. Kerényi szerint az ókortudomány legfontosabb feladata, hogy testet és *arcot* adjon egy művelődéstörténeti korszaknak: jelenvalóvá tegye azt – a nyugatos esszéirodalom előd-kereső portréit pontosan ez a (szellemtudományi) kihívás inspirálja. (Ha ezt teoretikusan nem fogalmazza is meg mindig.) Rokon a metafizikai és szintetikus szemlélet: a platonikus idealizmus és az esztétikum-etikum metafizikai egységének igénye: Hamvas írja idézett írásában, hogy „Az idealizmus az emberiségben lévő állandó héroikus ellenzék: az emberiség legmagasabb felelőssége.”¹⁹ A *Sziget* III. számában pedig Prohászka Lajos *Variáció a kalokagathiaról* című tanulmánya a humanista életeszmeny bölcseleti elemzése kapcsán nem csupán az isteni abszolútum és az „örök emberi” jelentőségét hangsúlyozza a modern életben, de a kalokagathia fogalmának meghatározásában mintaszerű és szabad élet, erkölcsi és esztétikai létértékek, műveltség és személyiség föltétlen, egyetemes egységét mint életeszmenyt, mint az antikvitas hagyományának legfontosabb, mára is érvényes paradigmáját teremti meg. És „e ponton alany és tárgy egységbe olvad s ebben az egységben praktikus transzcendencia és esztétikai immanencia úgyszólván egymás kezét fogja. Ezzel pedig az egyéniség kiköt az időfelettinek a partján.”²⁰

Kerényi tudománydefiníciói és a *Sziget* humanizmusfogalmai rövid életű, de igen koherens és termékeny alkotórészei a két háború közötti magyar esszéművészetnek, az alternatív tudományosság, a moralizáló esztétikai-egzisztenciális lét- és kultúrtörténet-értelmezés, a művészi retorika és műfaj korszerű változatát teremti meg. Kerényi Károly klasszika-filológia-meghatározása és hagyománytudata a magyar akadémiai közvéleménytől idegen marad, hiszen ez a klasszicitás-igény híján van mindenfajta állampolitikai konzervativizmusnak, idealizmusa sem nemzeti-keresztény-konzervatív, hanem elvontan görög: preszókratikus-platonikus eredetű, és e metafizika, ellentétben az akadémikus praxissal, nem alá-, hanem legalábbis mellé, még inkább fölérendeltje a történelemnek. A történelem értelme az integráns emberi lét metafizikájának megértésében foglaltatik. Kerényi(ék) hagyománytudata érzei, morálisan megalapozott és egyetemesen humanista, tudáseszmenye interdiszciplináris és lírai, episztémé-fogalma drámai; nyelvezete kilép az epigon-kompilátor tudományosság karámjából, hogy a magyar esszéizmus igényes féltudományos-féllírai hagyományait gazdagítsa; érzékeny a kortárs nyugati bölcseleti irányzatokra, és többnyire fáziskésés nélkül követi – és, ha szűk körben is, de ösztönzi – a változásokat.

Irodalomtörténetírás. Babits és a tanítványok klasszicizmusa. – Az antipozitivisták magatartás, az intuíció, a történelem szubjektívizálásának, a hagyományban fölfedezett személyi érdekek argumentálásának módszere és a válságérzékeny történeti tudományosság újradefiniálásának igénye a *Sziget* és a tisztán történeti diszciplínák mellett – többek között a szellemtörténet közvetítésével – a magyar irodalomtörténet-írásban is megjelenik. Abban a tudományágban, amely a korszak magyar esszéisztikájának szoros kontextusát alkotja, sőt az esszékultúra valósággal kitölti, elhódítja az irodalomtudomány területeit. Beszédes tény, hogy a harmincas évek meghatározó esszéit főként az irodalomtörténeti hagyománytudat tematizálásának kihívásai foglalkoztatják, és a krizeológia alapkérdései inkább csak az irodalmi (ön)reflexió keretében, és latensen, átesztétizálva, művelődéstörténeti távlatba helyezve jelennek meg. Így kerül előtérbe az irodalmi panteon hősi alakjai megformálásának: a hagyományba foglalt arcok megrajzolásának, életszerűsítésének a kérdése, s lesz a szubjektív esztétikai kánonok (a rokon- és ellenszenves figurák laza hálózatainak) objektíválása annyira hangsúlyos probléma. A nyugaton oly nyomatékos eszkatológiai gondolkodás és az apokaliptikus metaforika Babits kiáltványaiban a legexplicitebb: a hivatalos körök feltámadást hirdetnek és remélnek, az új nemzedék(ek) a krízis érzetét és a katasztrófa előérzetét, egészen a második háború nyitányáig – leszámítva Cs. Szabó és Márai őrvirágaival – többnyire utópisztikus optimizmussal igyekeznek ellensúlyozni, megváltani. Elég Németh defenzív minőségforradalmára vagy Halász poétikai biztonságvágyára utalnunk, mely elutasítja Babits versválság-világválság teóriáját, és krízis helyett szemléletváltásról beszél. Az évtized derekán, szinkronban a nyugati válságirodalommal, Babitsnál viszont ismét eluralkodik az apokaliptikus hangnem, sürgetőbben és gyakorlatiasabban, mint a húszas évek végén: az írástudó-humanista közvetlenül a történelem végpontja előtt áll: a „Szörnyű katasztrófa fenyegeti a világot”²¹ két kiáltványnak is nyitó mondata; a legfiatalabb költőket mint a végítélet nemzedékét („apokaliptikus csillagokkal látóhatárukon”²²) mutatja be; az *Ezüstkor* című esszé pedig felsorakoztatja az apokaliptikus mítoszokat. A válság és a nyomában járó szemléletváltás persze nem elszigetelt jelenség a harmincas évek irodalmi életében: az új klasszicizmus fogalmának népszerűsítése, az avantgarde kifulladás, a nyelv problematizálása, az esszéműfaj etizálódása, a kultúraféltő humanizmust megalapozó „rég” és „új” személyiségfogalom ütközései, így a nemzedéki tusák és a szellemtörténeti szintéziskísérletek átfogó fordulatsorozatot sejtetnek.

A fix pont a változásokban Babits lehetne, a babitsi humanizmus-fogalom szegmenseinek: az írástudói szerep, a hagyománytudat és az aranykoriság definícióinak a tüntető és látszólag kézenfekvő statikussága, mely hagyományféltő statikusságnak Babits platonikus-metafizikus ontológiai eszménye²³ és ennek az ideális létstruktúrának a szakadatlan kultúrtörténeti reha-

bilitálása az alapja. Az esszék bölcséleti horizontját ugyanis a világ, a kultúra, a történelem, a hit, az erkölcs egységét, totalitását posztuláló radikális metafizikai szemlélet képezi; az intellektualista, formaelvű lírahagyomány divinizálását, a transzcendens írástudói értékrendet, Babits vallásfelfogását, kultúrarisztokratizmusát és az esszéportrék rendszerelvét, a taine-i faculté maitresse-t mind az „egész, s örök”²⁴ világ transzcendenciájának hite és platonikus hagyománya táplálja. E platonikus ontológia kettős struktúráját, az eredetihez hasonlóan, a világi, történeti – így az időnek és a változásnak, a halandóságnak és az esetlegesnek alávetett – töredékes emberi tér, valamint a másvilági, az időtlen, az arányos, a kozmikus és a logosz irányította isteni általános tér szemben álló rétegei alkotják. E kettősségben munkáló drámai feszültség, mint a korai *Játékfilozófia* című esszé is jelzi (egy más kérdés kapcsán), Babits alapvető léttapasztalata: „A lét a kettőnél kezdődik.”²⁵ A klasszikus kultúra eszméit, ha teoretikusan ezt nem fogalmazza is meg, ideavilágból származtatja, ezek az eszmék a más-világi Igazsággal eredendően harmonizálnak. Amint irodalomtörténetében írja: Ágoston álma Igazság és Kultúra harmóniája volt – a klasszicitás az idealitás kozmoszának, e kozmosz törvényeinek megtestesülése az alkotásokban. Jó példa e hagyomány-metafizikát megalapozó harmóniára az *Örökkék ég a felhők mögött* című hitvallás ismeretelméleti, erkölcsi és esztétikai kategóriáinak a legitimációja: ész (amely „ameddig ér, hűséges szolgája annak a Valaminek amit el nem ér”²⁶), magyarság (amelynek megőrzésével szolgálhatni az emberiséget), testvériség, katolicizmus (mely az egyetemes igazság vallása), művészet (amely „katholikussá és a kozmosz polgárává avat”²⁷), lélek, szépség („Ami szép, az nehéz.”²⁸) és béke (a. m. harmónia) időtlen általánosságának, transzcendenciájának metafizikus kontextusa jelöli ki Babits klasszicizmus-fogalmának határait. Jó példa rá a költő „keresztény platonizmusa”,²⁹ annak etikai vonatkozása, amely a történelem feletti világtér szakrális egyetemessége iránt kelt nosztalgiát, hiszen Ágoston az, „Aki megsejtette ezt a hely és idő nélküli világot [...]. Örök elégedetlenség hajtja lelkét az Igazság felé: stigmatizált lélek az, és más az üdve, mint a többieknek”,³⁰ és annak esztétikai vonatkozása a forma kultuszában vagy az új klasszicista kiáltvány lelki teljességeszményében, „túl már minden modernségen; túl a Jónak és Rossznak tudásán”,³¹ amely a Kultúra és a Szabadság platonikus közegének művészi megteremtését sürgeti a műalkotásokban. A kultúrtörténeti hagyomány valójában – megint csak görög mintára – e metafizikus ontológia tükre, a történeti folyamat grandiózus állóképpé merevített – dekoratív és paradigmatis – idearendszer, amelyből az idő mozzanatának hiányoznia kellene; e klasszikusan metafizikus szemléletet alapozza meg, hogy történeti érzékét Babits egy ahistorikus-intellektuális-ideális szellemi tér szolgálatába állítja, hogy ezért verseinek, esszéinek tárgyi-történeti világában többnyire a jelenségek *mögötti*, *feletti* az érvényes tartalom, és hogy a hagyományőrző magatartásforma nem

más, mint a kultúra egységének védelme és helyreállítása. Ám a hagyomány metafizikája örök harcban áll a história metafizikájával: e kettős létstruktúra rehabilitálásának új klasszicista igénye jelzi, Babits alapvetően problematikusnak és a történelem folyamatában kompromittálnak látja a kultúra egységét, hiszen számára a világirodalom története a hajdani klasszikus teljesség megbomlásának az eseményrendje, a kutató szeme előtt provinciális irodalmakká züllik szét a világkultúra eredeti totalitása. A válságtudat „a hanyatlás távlatából értelmezi a múltat”,³² az idő apokaliptikus megtapasztalásával Babits reménytelen szerelmese lesz az éteri platonikus dimenzióknak, mint Ágoston; és ha a költő klasszikus görög(ös) kozmológiáját is alaposabban szemügyre vesszük, „az örök Formák hona”, a térszerű örök Kozmosz képe helyett egy eredendően széttöredezett, halálos ellentmondásokkal és dilemmákkal terhes „szörnyű világot”³³ térképezhetünk fel: „míg a Formák és Törvények fenn vezették rég onott / pályáján, *tördelve önnön tükreik, e Fátumot / lételen is működve folyton, lélek nélküli testtelen, / mozgatóván e szörnyű világot, ész szerint de esztelen/ változó materiából a változatlan Tényeket, / szövéen millió lélekből a lelketlen Történetet, / gázolván egyenes pályán és süket lábbal és hunyott / szemmel és egy más világból vezetvén a Fátumot*” [az én kiemeléseim, M. G.]. Mint Rába György írja,³⁴ már a fiatalkori versekben (például az *In Horatiumban*) megjelenik a mozgás, a dialektika (héракleitosisi) élménye. A zavar éroszát fokozzák, drámai-dinamikus elemeit gazdagítják a már említett életfilozófiai benyomások is – azokon belül (Nietzschén és Schopenhauerén kívül) kifejezetten a Bergsoné. „Akiben – mint a szintén korai, revelatív *Bergson filozófiája* című összefoglalásban olvasható – a szabadítót kell látnunk, aki olyan álmokat hoz vissza, melyeket régen elveszettnek hittünk, oly tájakra vezet, melyek felé már nézni sem mertünk.”³⁵ A filozófusként (is) induló Babits ugyanis elsősorban nem a bevett metafizikai rendszerek provokációját, hanem feltámasztásuk kísérletét látja meg Bergson bölcséletében: „A XX. század első nagy metafizikai rendszerét francia ember adta a világnak: Bergson Henrik”,³⁶ és: „ő visszaadta nekünk a metafizikát”, ugyanakkor „lehetőségét mutatja annak, hogy intuíciót, metafizikát, költészetet valaha a tudomány számára értékesíthessünk. Megmutatja, hogy még ma sem szükségképpen álom minden metafizika, s az intuíciót tudományos fegyverré próbálja emelni.”³⁷ Kezdetben tehát a filozófus szabadító: a szekularizált gondolkodást metafizikus alapokra helyezi vissza, olyan „új, költői világnézetet”³⁸ teremtve meg, mely a mechanisztikus, materialisztikus(-naturalisztikus) világnézet létjogosultságát, hatályát korlátozza, illetve „költészet és tudomány, intuíció és értelem” „modern és művészi”³⁹ szintézisét hozza létre. Ám noha az 1933-as, a *Könyvről könyvre* rovatban közölt Bergson-recenzióban továbbra is a metafizikus *kérdésfeltevések* alapvető fontosságát emeli ki a bölcselő kapcsán („A filozófusnak – minden filozófusnak külön-külön és ideiglenesen is – végelemzésben ama naiv, de lényeges kérdésekre kell felel-

nie: élet és halál, Isten és ember, cél és jövő kérdéseire.”⁴⁰), ebben az írásban – ahogy már *A veszedelmes világnézet* nagy ideológiakritikájában is – valóban leszámol (pontosabban leszámolni törekszik) az életfilozófiák, a bergsonizmus antiintellektualizmusával, irracionalista szenvedélyeivel és fatalizmusával. Csalódottan és a metafizikus *válaszadás* elmulasztásának, a metafizika dekonstrukciójának vádjait fogalmazva meg, saját racionalisztikus-platonikus modellje védelmében – persze, mindvégig az életfilozófiai kísértésekkel küszködve. Az oly nyomatékos Bergson- és Nietzsche-jelenlét mutatja, e platonikus ontológia és az ontológia meghatározta klasszicitás- és humanizmus-fogalom valójában korántsem olyan statikus és fundamentális, mint amilyennek Babits kiáltványaiiban megmutatkozik: a metafizikus gondolkodás időfelettsége állandó feszültségben él a világtörténet és a vitalizmus (pusztító) eszkatológiájával.

Részben ennek köszönhető, hogy az esszéista írástudói szerepértelmezése sem mentes az átértékelésektől, noha e szerep lényege: a platonikus világtér normáinak hirdetése-közvetítése valóban a legmaradandóbbnak látszik a folyamatos elmozdulásokban „világiság”, illetve „világon túliság” felé. A húszas évek második felétől a költő rendületlenül hirdeti az irodalom és a kultúra összeomlásának próféciait: a formabontó, prózai, hagyománytagadó költészet büntetése a vakság, a zavar; a Szellemi Kultúra embereit detronizáló kor tömegösztrönöknek, a háborúkat szító életesség mániájának hódol, s a klasszikus metafizikai-platonikus gondolkodás megtagadása végveszélybe sodorja az európai kultúrát. „– Megállítani és visszafordítani ezt a folyamatot: nem lehet. Az élet, a kultúra, a fejlődés, a civilizáció, mind olyan fogalom, amely önmagában szöges ellentéte ennek az igekötőnek: vissza. Nincs visszafelé való út, és nem is volna megoldás az sem, hogyha egyesek vagy csoportok egy-két új jelszó felvetésével próbálnák megállítani a civilizációnk süllyedését a vak, barbár élet melléktényezőjévé.”⁴¹ Ebben az időszakban tetőzik Babits védekező-elzárkózó etikai-esztétikai platonizmusa, többek között az 1928-as *A vers jövőndője*, *A színpad válsága* és *Az írástudók árulása* világválság-teóriáiban, ez utóbbiban egyenesen az idealista historizmus eszkatológiai optimizmusának megkérdőjelezésével,⁴² és a bendai írástudó-konceptió erős túlhajtásával, noha ez a platonikus ontológiai modell⁴³ a 25-ös *Új klasszicizmus felé* klasszicitás-fogalmában és lelkiség-eszményében mintha már oldódna,⁴⁴ hiszen ott Babits nem az időtlenség eternitását, hanem az élettel teli lelki dinamizmusok ábrázolásának modern, teljességigényű klasszicizmusát állítja szembe a bűnös korrallal. („Klasszicizmus: az inga visszatérése a kilengések után [...] nem reakció. [...] De klasszicizmus: azaz teljesség.”⁴⁵) Sőt, a *Nyugat* körüli irodalompolitikai csatározásokban különös és kétértelmű írástudói figura jelenik meg Babits ellenzéki, de közvetítő magatartásával, amely egyfelől elég gyakorlatias és politikus (tehát Babits értelmezésében antimetafizikus) ahhoz, hogy a folyóirat ügyét az Akadémia: Berzeviczy

Albert vagy Négyesy professzor támadásaival szemben védelmezze, másfelől elég „éterikus”, hogy igazság, erkölcs, európaiság egyetemes intellektualizmusával negálja a nemzeti érdek és a partikuláris irodalom hivatalos koncepcióját. Ez az írástudói magatartás és öndefiníció talán éppen e vitákban ragadható meg a legjobban: a közéleti szereplést csupán az örök normák népszerűsítése igazolhatja. Az 1925-ös *Akadémia és irodalom*ban Babits fő kifogása az Akadémia ellen, hogy az, elszakadva az élő irodalomtól, nem képes feladatát ellátni, hiszen nem szolgál irodalmi tekintéllyel, nem őrzi az irodalom múltját és történeti ideáljait, és nem tudja megteremteni a magyar irodalmi szellem hajdani egységét – míg Babits egység-metafizikájához híven hirdeti, hogy „a mi hitünk nem változik korok és politikák szerint, a mi hitünk a régi emberi és magyar hit hagyományát őrzi, a mi hitünk az igazi *akadémikus hit!*”,⁴⁶ és hogy „Mi a magyar irodalom egységének alapján állunk”⁴⁷ [Babits kiemelései]. (Magyar) közéletiség és mintaszerű örökkévalóság között egyensúlyoz a vitát folytató A Nyugat és az *akadémizmus* (1930) is, Babits szerkesztőként kénytelen engedni Az írástudók árulásában deklarált téziseiből.⁴⁸ Az 1934-es *Politika és irodalom*ban viszont az írástudói szerep idealista és elméleti meghatározása uralkodik, a kérdés: „hogyan mozdíthatja elő az író a Béke ügyét – politika nélkül”,⁴⁹ az író feladata ész és erkölcs megrendült hitelének visszaállítása, az igazság metafizikai fogalmának rehabilitálása, szemben a nemzeti érdekek propagandájával („az író [...] ki nemzete érdekét elébe helyezi erkölcsnek és igazságnak [...] árulója az írói hivatásnak”) – itt tehát ismét az áruló írástudó metaforikája tér vissza a nemzeti-európai, partikuláris-egyetemes opposíció uszályán.⁵⁰ A hivatalos irodalomtudománnyal folytatott disputában, szemben (ám strukturálisan nem ellentétesen) a nemzeti klasszicizmus váteszi író-eszményével tehát valójában egy igen változékony és ellentmondásos írástudói szerep körvonalazódik, amelynek legfőbb célkitűzése a közvetítő példaadás, a bűnös kor partikularizmusának szellemi korlátozása, tehát az apokalipszis – akár gyakorlati-politikai – késleltetése és az európai kultúra egységének megőrzése.

Babits kénytelen megalkotni a közéletiségben elzárkózó, az elefántcsonttoronyból értékvédelemre buzdító, a tömeg fölött álló, de annak példát mutató írástudó metafizikus szerepét, az örök – jónási⁵¹ – dilemmákkal küszködő, drámai mediátorét, aki kétségbeesett humanista magatartását egyfelől a moralitás bevett platonizmusával próbálja meghatározni és igazolni, maga elé a Törvényt magyarázó léttípust állítva mintául, másfelől ész és intuíció, formőrző líra és önfeltáró konfesszió, paradigmatisz közszereplő és arisztokratikus individualitás etikai konfliktusában mindvégig az autonóm individuumnak, a történeti-esztétikai megismerés morális zsenijének a rehabilitációjára törekszik – és megreked ebben a belső antagonizmusban. A Babits számára hiteles episztémé: a kultúrtörténetiségben megalapozódó (szubjektív) esztétikai tudás minduntalan beleütközik az ugyanilyen hevesen vágyott intellek-

tualista mértékelv és tárgyiasság határaiba – és rendszerint át is lépi azokat. A helyzet tehát paradox és dilemmákkal terhes, ráadásul e korszakban végképp tarthatatlanná válik az időtlenség körkörös védelmi rendszere, így konkretizálódik a történelmi szerep és felelősség kérdése is.⁵² Ez az oka annak, hogy a harmincas évek elejétől a babitsi platonizmus jól elkülöníthető kettős struktúrája valójában lassan mégis összezsúszik,⁵³ „A napi politikába nem elegendünk, mégis szembenézünk a politikával”, írja, mivel „A kultúra léte és szabadsága van kockán.”⁵⁴ A *Nyugat* bekapcsolódik az „idők dialektikájába”,⁵⁵ megfogalmazva az idő kérdéseit, a radikális háború a kétely és az életesség ellen kézzelfogható stratégiákat és kommunikációs módszereket igényel, a katasztrófa szélén: „A beszéd [...] már maga cselekedet, és a nyugtalanság kötelesség”,⁵⁶ ugyanakkor ez az időbe oldódó platonizmus – a klasszikus teljességeszmény metafizikájaként – a kultúrtörténet védelmének metafizikai alapja marad, hiszen, mint mondtuk, az írástudó célja: megalkotni az európai, „az egységes kultúra zárt védelmi frontját”.⁵⁷ A lelki-szellemi teljesség klasszikus aranykor-kultúrája: az egységes kultúra eszménye és az egyszerre önmagára korlátozott és mintaszerű-közösségi történeti szubjektum problémája áll tehát mindvégig a babitsi humanizmus-fogalom középpontjában, amely a platonizmus elvével együtt csupán a harmincas évek végére szilárdul meg. Hiszen ekkorra lesz igazán drámai az előzőben lappangó másik alapidilemma: a hagyomány és a dinamizmus összeegyeztethetőségének: az ideális klasszicizmusnak és a klasszikus ideálnak ugyancsak régi kérdése, mely drámai és személyes a korábbi nagy trauma, az első háború és a Tanácsköztársaság bukása óta.

Babits irodalomtörténeti hagyománytudata és e hagyománytudatot meghatározó klasszicitás-konceptiója, mint utaltunk rá, egyfelől ugyanis természetes képződménye a platonikus ontológiának, amelyben múlt és történetiség a kultúra *formáinak* időtlen ideavilága, és amelyben az írástudó e formák és törvények közvetítésének *kultúrhérosa*. A klasszicitásnak ez az aspektusa a *l'art pour l'art* formakultuszát, Horatius és Baudelaire öncélú művészetét, („dühig izgat a modern, formaellenes csőcselék zsarnoksága” – írja Babits a latin költő kapcsán⁵⁸), és az „európai nemzet” hagyományát megalapozó antik humanizmust mint elévülhetetlen magatartásformát és esztétikai példatárát eszményíti, a forma védelme a versválság-elméletben a kultúra történetének védelme, a retorika tudománya pedig már a kezdetektől a múlt megőrzésének a módja.⁵⁹ Ez az aspektus keresztény lovagi eszméket fogalmaz újra (*Lovagrend*), és az irodalom klasszikusainak érzéki és gondolati hagyományaiban keres szellemi energiákat.⁶⁰ Csakhogy e klasszicitás-konceptiónak van egy másik aspektusa is, túl a reflektálatlanul konzervatív hagyománytudatok határain: a babitsi irodalomtörténeti gondolkodás célkitűzése egyben a modernitás sajátos meghatározása, az úgynevezett klasszikus modernség esztétikájával. Az új klasszicizmus programja az aktualitások iránti

nyitottsággal és a hagyományvédelem korszerűsítésének az igényével egyszerre tesz kísérletet arra, hogy modernizálja a klasszikus fogalmát és a klasszikus normarendszert, illetve hogy a kornak hagyományos-autoritatív etikai-esztétikai alapokat szolgáltatson. Modern és klasszikus összehangolása mögött, amire jó példa a Tennyson- és Kölcsey-esszéportré, azonban e két réteg eredendő idegensége, a hagyományőrzés drámaisága lappang. A klasszikus hagyományok modern problematikája már a nosztalgiákkal, erotikával, eltorzított történelmi tájak hangulatával, bonyolult zeneiséggel és lélektani mozzanatokkal zsúfolt, kultúrtörténeti tematikájú, korai versekben megjelenik: a *Herceg, hátha megjön a tél is!* klasszikus álmai valójában ennek az örök idegenségnek a tematizálásai.⁶¹ Az *európai irodalom történetében*, Babits irodalmi kánonjában pedig, amint azt Szegedy-Maszák Mihály is megvilágította,⁶² a klasszikus fogalmának lassú problematizálódását, megváltozását jelzi az a tény, hogy a mű első felében hirdetett örök művészi értékek tanáról a hangsúly a második részben az értékek történetiségére kerül. A klasszikus hagyomány Babits számára egyszerre merev, zárt és mozgásban lévő, megnyitható⁶³ értékrend, a klasszikusság inkább morális-stilisztikai absztrakció, mint történeti stílusfogalom, melyet Bárdos László⁶⁴ szerint erkölcsi szükségszerűség diktál, hiszen a költő esztétikája valójában romantikus, nem klasszicista.

A hagyománytudat modernizációja, a klasszicitás-fogalom változása mindezenre lassú folyamat. *Magyar költő kilencszáztizenkilencben* című esszéjében írja Babits: „Újat hoz a költő; de csak úgy hozhat igazából újat, ha legteljesebben megélt minden régít, ha minden régi élte benne magát újjá. [...] új az, amiben minden múlt benne van s még valamivel több.”⁶⁵ Ebben a bergsoni duré-fogalmat idéző múltértelmezésben Babits a múlt részévé teszi a jelent is, a költő az Emlék és a Múltak embere, aki konzervativizmusa szívetén óvja a kultúra maradék kincsesárát. Mivel apologetikus önarckép ez az írás, amely híven követi a vallatások (és vallomások) retorikáját – feltett és sejtett kérdésekre válaszol kínlódom – Babits már e sorokban megelőlegezi a harmincas évek alaphelyzetét: az írástudó(i) történeti tudat) viszonyát az ellenségesen, értetlenül faggatózó és történelemellenes vagy a történelmet kisajátító korszakhoz, mely idealista frázisaival valójában az írás és a szóolás prostituálására, eljátszására tör. „A Rontó angyal jött: mit kellett tenni az őrzőnek? [...] a hagyomány szent szavai a Pusztítás szinonimái és izgatói lettek: helyes őrzés volt ez?”⁶⁶ Babitsnak a tízes évek végén kell tehát először aláereszkednie az esztéta tornyából, és megfogalmaznia a két háború közötti időszak alapkérdését: *milyen valójában a kornak megfelelő őrzés?* Tudjuk, e leszállást szinte ortodoxan platonista visszamenekülés követi, a húszas évek második felétől a harmincas évek totalitáriánus fenyegetéséig. A második leszálláskor azonban már nyilvánvaló: maga Babits sem fix pont a változásokban. A költő hagyománytudatának és humanizmus-értelmezésének fő vona-

laít a két nagyobb váltás: a '25 körüli visszaplatonizálódás, illetve a következő évtized fokozatos közéleti fordulata rajzolja ki, pontosabban a fölmenekülések és alámerészkedések ritmusa, *e két állapot közötti örök drámai lebegés*. Hiába a makacs ragaszkodás ész-szubjektivitás, individualitás-paradigmatikusság vagy hagyomány-korszerűség dilemmáihoz, hiába a legkorábbi esszéktől kísértő platonikus imperatívuszok – az új nemzedékek és a közéletiség iránti engedékenyebb-elismerőbb hang és az apolitikussággal összeegyeztethető politikai szerepvállalás (békeharcok) Babits új arcát mutatját. 1932-es korszakösszegző írásában, *A Nyugat régen és mostban* az irodalmi baloldaliság eszméjének a meghatározásakor egyfelől kitér arra, hogy „Egyben egyik voltunk: lázadók és forradalmárok még akkor is, és akkor leginkább, mikor leghívebben fogóztunk a régi magyar hagyományok gyökereibe”,⁶⁷ óvatosan megelőlegezve politikus közéleti szerep és apolitikus tradicionalizmus szintézisét, amely a *Nyugat* forradalmának győzelmét lehetővé tette; másfelől már szalonképesnek tekinti az új költői nemzedéket, „akik míg egyrészt mohón keresik azokat a friss erőket és sötét csírákat, amik a halál után is új kultúrát szülhetnek: addig másrészt sok olyasmit kezdenek újraépíteni ebből a régeből is, amit mi perverzül és untan már rombolni segítettünk...”⁶⁸ Kulcsszintagmák itt: a *halál után*, a *szülhetnek* és az *újraépíteni*, amelyek – annak ellenére, hogy Babits nem mulasztja el a köszöntőbe illeszteni az *Ezüstkor* című esszé apokaliptikus passzusait – mintha nem a pusztulásra, hanem a káosz utáni első friss pillanatokra helyeznék a hangsúlyt, a figyelmet mindenestre a jövőre irányítva. Babits hídszerepet szán a fiataloknak, a „harmadik nemzedéknek”, példaértékűnek tekinti magatartásukat, mert ők „tudnak tradíciókhoz hívek lenni és mégis forradalmárok”,⁶⁹ akárcsak az alapító nyugatosok, modernek és mégsem maiak, akik ellenségei e „szellemtagadó kornak”,⁷⁰ (és akiket a mester végül mégiscsak visszarendel az elefántcsonttorony tetejére, hogy oromzatszíszeket faragjanak pásztorbicskájukkal).⁷¹ A babitsi tradíció-fogalomnak ez a lassú modernizációja köszönhető a *Nyugatban* 1928–29 tájékán dúló többfrontos küzdelemnek és ízlésváltozásnak is: Ignátusék politikai és esztétikai radikalizmusán győzedelmeskedik az újkonzervatív Babits-párt; Babits radikális platonizmusán viszont Móricz „nemzeti koncentrációja”, amellyel a perifériára szoruló lapot kívánja megmenteni a harmincas évek elején.

Habár nehézkesen, de Babits általános hagyománytudata is változik tehát a válsághelyzetek hatására, amit részben az apokaliptikus hang és a közéleti szereppróbák, részben az értékvédelem dinamikusabb és befogadóbb változatának kialakítása jelez. A *Nyugat* kibővül a népies írókkal, Tamásival, Illyéssel, Kodolányival, Némethtel; Babits, az eleve reménytelen és egyoldalú kommunikáció dacára, szóba elegyedik a közvéleménnyel, békére és humanizmusra buzdítva azt. Közéletiségnek, azaz az őrzés politikájának és apolitikus platonizmusnak, azaz a teljesség klasszicizmusa metafizikájának

ellentéte az értékmentő humanizmus síkján oldódik föl, s alkot szintézist – feloldva egyúttal a jónási dilemmát is. De az évtized végére, a válság fokozódásával ismét problematizálódik ez a szintézis: mert amíg a *Jónás könyvében* a bűnös Ninive pusztulását Jahve értéktisztelő, szerető humanizmusa, saját ítélkezésébe avatkozó deus ex machinája gátolja meg („És én ne szánjam Ninivét, amely / évszázak folytán épült vala fel?”⁷²), az elbeszélő költeménynyel csaknem egyidejű *A humanizmus és korunk* már ismét jóval radikálisabb és véglegesebb humanizmus-értelmezésre alapoz, mivel a történelem gondjának *egyetlen* megoldását fogalmazza meg: ez a fogalom eleve „a történeti és kulturális humanizmusé”,⁷³ hiszen „Egészen másfajta emberiességről van itt szó: kulturális emberiességről, amit egy tág körű és nemesen hagyományos irodalmi műveltség alakít ki a lélekben. Műveltség, mely az értelmet és érzelmet egyformán iskolázza, nem vet meg semmi emberit, nem mond le semmi megszerzettéről vagy megszerezhetőről, s az átöröklött élményekkel egyre gazdagabban, azokat egyre bővítve, halad az emberi szellemnek mind nagyobb bonyolultsága és teljessége felé.”⁷⁴ Ez a humanizmus, akárcsak a Kerényiéké, konkrét aranykor-paradigmát: a görög-latin hagyomány egységén nyugvó európai kultúra ideáját őrzi a ninivei erőterben, szigetként, a kultúrtörténeti folytonosság visszaállítására törekedve, de még inkább a történelem ahistorizálására és megfékezésére a klasszikus humanista tradíció eternitásának segítségével; a humanista pedig „a teljességre tör és konzervatív. Ragaszkodik az átöröklött szellemi kincsekhez, visszatér hozzájuk, nem engedi ki őket kezéből semmiféle új célért, divatért vagy rögeszméért.”⁷⁵ *A Jónás könyve* és az idézett esszé az évtized végén tehát két végpontját ragadja meg a történetiség humanista problémájának: előbbi a történelem urának irgalmasságát jelöli meg legutolsó lehetőségként, amely megőrzi, ameddig csak lehet, az elfajzott, de kultúra-magvú civilizációt; utóbbi viszont a megőrzés írástudói-szerzetesi radikalizmusát, a „barbár idők viharainak”⁷⁶ szektariánus kizárását és a múlt tiszta egységének megóvását rendeli el – tehát a visszatérést sürgeti Jónás ninivei merev beszédmódjához –, s így végül az írástudó „kulturális embersége mindinkább azonosul a morális emberséggel”.⁷⁷ Az isteni megőrzés irgalmának szabadságához nem mérhető az írástudói megőrzés szigorának kötöttsége. Ez a végső humanizmus-fogalom valamelyes visszahátrálás a húszas évek platonikus modelljéhez és a történelem szubjektumának monolitikus, saját egzisztencialitásának szorongató problémájára kevésbé reflektáló, heroikus-romantikus felfogásához. Halászék, Babits kultúrtörténeti meghatározásaival vitatkozva, az új klasszicizmus eredeti értelméhez térnek majd vissza, a lelkiség és az egységes kultúra közös kérdéseit tematizálva a portrékban.

És ahogy Babits árnyalatnyi váltásokkal – még inkább: elmozdulásokkal – törekszik a sebesen változó korról lépést tartani, a korszak irodalmi életét sem egyetlen, hanem egy *folyamatos* paradigmaváltás *rendszere* jellemzi,

amelynek, véleményünk szerint, nem csupán a modernség kettéválása a lírában: a századforduló szecessziós nyelvhasználata továbbélésének és a nyelv iránti bizalmat megkérdőjelező, a lírai ént tárgyasító költészetnek a kettőssége, nemcsak az avantgarde mozgalmakkal végleg leszámoló új klasszicizmus jelentkezése, a poétikák etizálódása, az intellektualizmus előretörése, hanem a történetiségnek és a történelem (küldetéses) szubjektumának együttes problematizálása is alapvető (ha nem a legalapvetőbb) eleme. A korszak esszéirodalmának poétikai diadala (ha van ilyen) és etikai kudarca (ilyen van: a marginalitás) e folyamatos paradigmaváltásnak és e folyamatos villódzásban támadó általános szintézisigénynek a kudarcát jelenti.

De a szellemi önvédelem stratégiáinak kidolgozását nemcsak Babits és Kerényiék bölcséletében alapozza meg a történetiség és a történeti szubjektum: az írástudó kérdésének együttes vizsgálata, hanem, a történeti tudományokkal összhangban, az irodalomtörténet-írásban és a második nemzedék olykor militáns értékőrző programjaiban is. Ha a teljes magyar esszéisztikára nem is, az irodalomtörténet-írásra vonatkozóan elfogadjuk Poszler György ismertetett alaptézisét, mely szerint a két világháború közötti irodalomtudomány, a tragikus történelmi fordulatoknak köszönhetően, a szakmai feladatok ellátása helyett a nemzeti kibontakozás útját volt kénytelen keresni, s emiatt többnyire irodalmon kívüli rendszerező elvek kaptak helyet a fejlődésrajzokban. Poszler szerint így alakult ki egy népszerűsítő, publicisztikai-szintetizáló irodalomtörténet-írás⁷⁸ (például Thienemann Tivadar, Szerb Antal, Schöpflin Aladár, Benedek Marcell, Farkas Gyula, Németh László, Féja Géza művei), az irodalom történetében keresve gyógyírt a nemzet sorsproblémáira. Ezt a gondolatmenetet folytatva, ki kell térnünk a magyar irodalmi hagyománytudat *apologetikus* jellegére, amely a legszélsőségesebben fajvédő koncepcióktól a legtoleránsabban humanista szintézisig minden történeti munkára rányomja a bélyegét. A XIX. század példaképei nyomán a harmincas években ugyanis három nagyobb történetírói iskola körvonalazható (jó közelítéssel): Gyulai Pál, Toldy Ferenc, Beöthy Zsolt nemzetközpontú-klasszicizáló szemléletét megújítva a konzervatív és népi-nemzeti iskola, amelynek Horváth János nemzeti klasszicizmusától Németh László és Féja Géza nemzetpedagógiai elképzelésein át a szellemtörténész-fajvédő Farkas Gyuláig igen széles – és persze korántsem egységes – a tábor; a Riedl és Péterfy európai horizontú, lélektani alapú és lírai esszéisztikáját követő nyugatosoké; és az európai szellemtudományos hagyományok példájára a magyar szellemtörténeti iskola, amely a nemzeti konzervatívokkal éppúgy érintkezik (például Farkas), mint a nyugatosokkal (Szerb). A fluktuációk ellenére szembeeső a különbség a csoportok hagyományértelmezése között; ám módszertanilag abban mégis megegyeznek, hogy – saját prekonceptiójuk szellemében – a magyar nemzeti kultúra *helyreállítására* törekednek. Hamisítatlan ezüstkorszak-szemlélet: a történeti válságnak, a történetiség válságának a leküz-

déséhez rehabilitálni kell magát a történelmet mint folytonosságot és mint a kulturális szupremácia bizonyítékát (lásd a Hóman–Szekfű előszavát), *értelmet adva a sorseseményeknek*. A korszak magyar irodalomtörténet-írása sem egyszerűen dokumentál és rendszerez, hanem küldetést hajt végre, a történelem meghatározott áramlatait totalizálva-mitizálva – ezért lesz szükség a prekoncepció leplezését, a szubjektív (és gyakran érzelmileg hangolt) elméletek szalonképes objektíválását szolgáló (portré)technikák kialakítására. A helyreállítás kulcsa tehát a szellemi kontinuitás megújítása és a fejlődés-vonal megrajzolása: ez Horváthnál a nemzeti klasszicizmus eredettörténete (és hanyatlása), Babitsnál, Szerbnél a magyar irodalom európaiságának folyamata, Szabó Dezsőnél a népköltészet irodalmi színvonalra emelése, Némethnél a mélymagyarság–hígmagyarság történeti kontrasztja. Az irodalmi aranykor paradigmái: a népi(es)ség, az összeurópaiság, a fajmagyarság stb. határozzák meg az adott irodalomtörténeti koncepció kanonizációs stratégiáit; így a magyar irodalom története, az ideológiai reprezentáció, a legitimációs kísérletek, a didaxis és a publicisztikus agitáció révén rendszerint egy-egy értékrend(-előfeltevés), mozgalom igazolását adja, s válik az elődkeresés, az orientáció pragmatikus eszközévé. Egy-egy fejlődésrajz, plasztikusabb portrészorozat vagy esztétikai trend így gyakran a kultuszképzést szolgálja; csakhogy ez a kultuszképzés a nemzeti klasszicizmus hagyománytudatában elsősorban a (nemzeti) kollektívum integritásának, illetve az azt megerősítő életműveknek, irodalmi szereplőknek az apológiáját jelenti, és a hagyomány monolitikus-konvencionális értelmezését (ami szintén a szellemi önvédelmet szolgálja, és ami ugyanúgy feltételezi a kifinomult dilemmaérzékenységet), míg a *teljes* kultúrtörténet humanista védelmére berendezkedő irodalmi ellenzék számára inkább az individuum – mint a történelem (zeniális) szubjektuma – integritásának az apológiáját, és a hagyomány egzisztenciális, az egyén moralitására és önértelmezésére alapozó, defenzív-problematizált felfogását, amely a korszak szubjektív esszédiálektikájának, az esszéműfaj közvetítő magatartásának a forrása. Hiszen e műfaj, lévén eredendően ellenzéki léthelyzetben, felmérni kénytelen klasszicitás–modernség, európaiság–magyarság, egyetemesség–partikularitás, transzcendentális (platonikus)–immanens (vulgáris), egyéni–kollektív, szubjektív–objektív és élet-költészet dilemmáját, s szintézistörténeteit e dilemmák kapcsán fogalmazni meg. A történetiség szerepének felértékelődése az irodalomtudományban tehát egyrészt a kitüntetett történeti pont (aranykor-fázis), másrészt a kitüntetett irodalomtörténeti figura (kultúrhérosz) kultuszának szükségletében mutatkozik meg, és ez utóbbinak a harmincas években, a szellemi tekintély hanyatlását meglovagló diktatúrák korában kiemelt a szerepe: a portrék a saját személyiség és hagyománykoncepció együttes védelmét, deklarációját szolgálják – tele ellentmondással, kanonizációs próbával és szintézisvágygal.

A panteon hősi alakjai így változnak paradigmatickussá egy példa nélküli időszakban, ha csak egy szűk értelmezői közösség számára is.

A kitüntetett történeti pont meghatározásának megfelelően, az egyes irányzatok különböző klasszicitás-fogalmat dolgoznak ki: a nemzeti konzervativizmus, az akadémiai szellemiség bűvkörében a XIX. századi nemzeti klasszicizmushoz, Petőfi, Arany művészetének eszményítésével a népi hagyományokhoz és esztétikai alapelvekhez való hűséget, az autenticitás megőrzését és folytonosságának biztosítását tekinti a klasszikusság feltételének, ez a tézis torzul a faji-biológiai autenticitás védelmévé a szélsőségesen népi irodalomtörténet-írásban, Fejánál,⁷⁹ olykor Némethnél⁸⁰ vagy Farkasnál⁸¹ – persze a mozgalmon belül is más-más hangsúllyal, a disszimilációs szemléletnek, a kulturális identitáskeresésnek és a kultuszképzésnek különböző hőfokával. (Hiszen például Németh etikai fajfogalma és közép-európeér németellenessége korántsem hasonlítható Farkas antiszemitizmusához és a germán kultúra iránti kötődéséhez.) Amint azt a Babits–Halász-vitában láttuk, a *Nyugat* körüli írók és irodalomtörténészek is többször egymással opponáló klasszicitás-fogalmat alkalmaznak, és a XVIII–XIX. századiság ellentéte mindvégig belső alapkonfliktus marad; ám a példaértékű korszakok kiválasztásában elsődleges szempont az egyetemes, ontológiai, kultúrtörténeti és etikai aspektusból egyaránt megfogalmazott humanista magatartás forrásainak, példatárának a föltárása, a klasszikum az európai humanizmus történeti értékeinek a foglalata, így szükségszerűen jelenik meg a világirodalmi horizont: Babitsnál és – többek között – Némethnél, Szerbnél, Cs. Szabónál a görög antikvitás és az aranykori latinitás humanizmusának „európai öntudata” a visszautazások elsődleges célpontja, Halásznál a XVIII. századi francia és angol racionalizmus és klasszicizmus, Babitsnál és Szerbnél az európai és magyar romantika korszaka. A nyugatosok a világirodalmi és a magyar kultúrtörténeti horizontok összeolvasztásának éthoszát népszerűsítik, e szintetikus klasszicitás-fogalom megalkotásának kísérlete jelentkezik látványosan a magyar szellemtörténészek iskoláján belül Szerb Antal *Magyar Irodalomtörténetében* is.

Mivel a korszak magyar irodalomtörténet-írása főként esszéisztikusabb-publicisztikusabb formában körvonalazódik, az esszéműfaj poétikai sajátosságai – akárcsak a benne megfogalmazott történetiség-konceptciók – kiszűrhetők a kortárs irodalomtörténeti iskolák módszertani eljárásaiból. Mint láttuk, az agitáció, az ellentétes ontológiai-kultúrtörténeti kategóriák összeegyeztetése, a hagyományteremtés technikái, a(z erkölcsi-)metafizikus értékek kijelölése és mindenekelőtt: a prekonceptió: az egyéni kulturális tapasztalat és intuíció objektiválása határozza meg az esszék alaktani lehetőségeit. Így fedezhetők fel érintkezési pontok a magyar szellemtudományos diszciplína és az esszéisztika között (pontosabban közös alap, nem véletlenül, hiszen az esszéizmus igen gyakran a szellemtudományos gondolkodásmód

kifejezési formája): előbbi dedukciós módszere, szintézisigénye, a korszellem, a karakter és a típus, a nagy egyéniség: a történeti hérosz metafizikája, amely a nyugatos esszéportréknak is alapja, a történelem intuitív esztétizálásának és a tabló- és arcképalkotó művész-tudós individualitásának eszménye, a természettudományos-szisztematikus gondolkodásmód detronizálása és a szépirodalmi szimbolika alkalmazása csöppet sem idegen az esszéműfajtól – még akkor sem, ha az évtized első felére nemcsak Babits, de Németh és Halász is kritikusan szemléli a szellemtörténetet.⁸² E teoretikus-módszertani rokonságot mélyíti, hogy a harmincas évek magyar esszékultúrájának ugyanúgy célkitűzése a kultúrtörténet (és alapfogalmainak) átértékelése; hogy sem Babitsnál, sem a második nemzedéknél nem tagadhatók az életfilozófiai-vitalista inspirációk; hogy az esszék szabad poétikájának és fragmentalizált-ságának, lírai konfesszionalizmusának mélyén ugyanúgy az élet, a kultúra, a történeti kozmosz egységének unio misticája lappang, és hogy ugyanolyan hevesen vágyott cél a történelmet létrehozó történeti szellem megértése a műelemzések és az önmegértés közvetítésével, végül hogy a szubjektív szellem tanában a szellemtörténet is szubjektum és történelem viszonyára keres választ. E történeti diszciplína és e történeti műfaj ozmózisára a legszebb példák a *Minerva*-körből, Thienemann Tivadar, Zolnai Béla, Horváth János, Prohászka Lajos (olykor Pauler Ákos és Halasy-Nagy József) szellemiségétől induló, majd a *Magyar Irodalomtörténet*ben az ortodox szellemtörténeti szemléletet végül meghaladó Szerb Antal esszéi, akinek nem csupán az az érdeme, hogy népszerű és engedékeny irodalmi formába tudta önteni a történet-filozófiai elméleteket, hanem hogy szakszerűen (persze nem elfogulatlanul) megkezdte a nemzeti konzervativizmus merev klasszicitás-fogalmának a kritikáját és dekonstrukcióját is. A szellemtörténet volt segítségére abban, hogy egy európeér ellenkarakterológiával, az európaiság–magyarság konvencionális ellentétét feloldó történeti szintézissel folytassa azt a diszkrét szemléletváltást, amelyet már az első nyugatos nemzedék – kevésbé diszkrétén – megkezdett, s amely az irodalmi fejlődés főáramát a nemzeti klasszicizmus korától áthelyezi a „pre”-nyugatosokéra (illetve a latin humanizmust szegezi a germán mítoszokkal szembe).

A *Magyar Irodalomtörténet* módszertani vívmánya Kerényi és a *Sziget* tudománykonceptiójának a fordulatához hasonlítható: latens, kevésbé reflektált, de széles körben, provokatívan alkalmazott nyugatos téziseknek kínál (népszerű) tudományos hátteret és szolgáltat igazságot. A szerbi főtétel: a magyar irodalom eredendő európaisága Babits tízes évekbeli téziseit idézi,⁸³ ám nem csupán annak újrafogalmazásával: hogy „a magyar irodalom az európai irodalom miniatűr mása”, és hogy „nálunk mindig a leginkább európaiak voltak a leginkább magyarok”,⁸⁴ tehát nemcsak a szintetikus rendszeralkotó szempontok igényével, hanem az európai-keresztény (és görög-latin) hagyomány metafizikai jelentőségének a felmutatásával, sőt kitágításával, hiszen a

magyar irodalomtörténetet „Önmagából nem lehet [...] megmagyarázni, hanem csak az európai fejlődésből, és talán végső, metafizikai értelmét sem önmagában hordja, hanem az európai kultúra rendeltetésében.”⁸⁵ Szerb, akár csak Babits, és akárcsak az *Athenaeum* értelmezései, a kulturális hagyományok történeti egységében tapasztalja meg a történelem metafizikai értelmét, az egységet rehabilitáló, a dialektikát a szintézisek irányába működtető irodalomtörténetnek ezért felelős hivatása van: az értelemmel bíró történelem – az európaiság mint idealitás – helyreállítása. Kopernikuszi fordulat ez is (Szerb kifejezésével élve): a magyar glóbuszt felváltja a heliocentrikus világ, az egysíkú hungarocentrikus irodalomtörténeti megközelítéseket a magyar irodalomtörténet belső ritmusának, az Európával való szintézis és szintézishány váltakozásának a története, amely voltaképp nem más, mint az ezüstkorszak (szintézishány) újbóli aranykorba (*Nyugat-mozgalom*) hajlásának a krónikája. Persze, e hagyománytudat didaktikus és apologetikus megfogalmazását már a pályázatot meghirdető *Erdélyi Helikon* eleve didaktikus igényrendszere determinálta: az elvárt irodalomtörténeti munka *rendeltetése*, hogy a mai nemzedékhez közel hozza az irodalmat, elmélyítse benne a tanulmányozás vágyát és jóvá tegye, legalább szellemileg, az igazságtalanságokat. Szerb Antal ezeket a szempontokat bővíti a humanista elitizmusnak és a közvetítő írástudó eszményképének a védelmével (lévén az ő európaisága, mint Babitsé, mélyen arisztokratikus: a népi alkotásokat lesüllyedt kultúrjavaknak tartja, főhősei, mint Babits ideáljai, a vergődő Vörösmarty, Széchenyi, Ady – és Goethe –: nagy és démonikus egyéniségek, a kultúra artisztikus lovagjai, az irodalomtörténet zsenijei – hagyománytudatát, aranykor-választását és szubjektum-felfogását, mint ismeretes, mindvégig a romantika befolyásolja). A szellemtörténettel összhangban, a megjelenítés, a portrékészítés módszerében is kopernikuszi fordulat áll be: „célunk nem a regisztrálás, hanem az ábrázolás, nem a részletek, hanem a kompozíció teljességére törekszünk”,⁸⁶ és: „a könyv megírásánál a stílus kérdését minden elmondott tudományos problémánál fontosabbnak tartottunk”,⁸⁷ de hogy mindez a harmincas években már nem maradhat pusztán esztétista váltás, hanem egy humanista etika téziseinek a *képszerűvé* tétele is: „Emberien élő, emberien átélt, *humánus stílus* által szeretné a magyar irodalomtörténetet emberi szívekhez közel hozni.”⁸⁸ [az én kiemelésem, M. G.]. A művészi szintézis igénye a *Magyar Irodalomtörténetben* – és Szerb későbbi esszéiben is – nem csupán egy artisztikus esszéista stíluseleganciájában, portréinak (és önarcképeinek) melodikusságában és plaszticitásában jelenik meg, hanem egy modern, kiegyezésre törekvő, mégis önellentmondóvá tett hagyománytudatban és klasszicitás-fogalomban is, amely jobban közelít a babitsi hagyománytudathoz, mint a nemzedék többi tagjáé, és amelynek alapmotívuma a szellemi-lelki heroizmus és a(z) individualista) humanizmus aranykorának a helyreállítása, mint például a romantika nagy egységéé: „A romantikusok, Széchenyi, Kölcsey és Vörösmarty

számára humánus és hazaszeretet egyet jelentenek. [...] A nemzetet azért kell szeretni, mert rajta keresztül szolgáljuk az emberiség ügyét. [...] Soha magyar nacionalizmus nem volt átfogóbb, egyetemesebb, emberi értékben gazdagabb, mint a romantika éveiben.”⁸⁹

A *Magyar Irodalomtörténet*ben Szerb tehát egy Babits-közei, művészi humanista hagyományfelfogás kialakításával: az európai kultúrtörténettel való egység és a történelem heroikus-zseniális szubjektumának a doktrínájával válaszol a szellemi ön- és kultúravédelem kihívására. Halászék viszont az első nemzedék hagyományától is szabadulni igyekeznek az irodalomtörténetiség újraproblematizálásakor, kettős paradigmaváltást vállalva ezzel. Ugyanis nem pusztán a nemzeti konzervativizmus történelem- és szubjektum-felfogásával, hanem a Babitséval is konfrontálódniuk kellett. Azzal együtt, hogy amint Szerbnél, a harmincas években Németh és Halász esszéiben is az európaiság, a klasszicitás, az irodalmi hősök átélte és a korok szintetikus ábrázolásának a kérdésére esik a fő hangsúly, a babitsi megfogalmazásokat szem előtt nem veszve, s a magyar irodalomtörténeti hagyománytudat apologetikus jellegét egy pillanatra sem tagadva meg.

Németh és Halász hagyománytudatának oppozíciós jellege leginkább a babitsi új klasszicizmus megújításában – pontosabban az eredeti értelem visszaállításának a kísérletében – a legszembetűnőbb. Szerb, a *Könyvek és ifjúság előgiája* című nosztalgikus esszéjében a harmincas évek végén mint az unalom és közérthetőség korszakára tekint vissza az évtizedre, szemére vetve a feltörekvő nemzedéknek, hogy nincs egyéni stílusa, nem lázad, nem tagadja meg az elődgenerációkat („Ő fiatalok, irigyelt fiatalok, miért nem akartok mesterimmé lenni”⁹⁰) – s mintegy magának válaszol az *Új klasszicizmus?*-ban föltesztett kérdésére: ez mégsem a mértéktartás, hanem a jellegtelenség időszaka volt. Németh viszont máshogy értékeli az évtized elejét: szerinte azt a teljes poétikai és esztétikai anarchia jellemzi (*Két nemzedék*): az első nemzedék öröksége rendezetlen, kitört a műfajok válsága: „a szépirodalom sokszor álcázott esszé”, „esszéivel átítatott irodalom”⁹¹ tenyészik mindenfelé, a XIX. század démoni határátlépéseiből adódóan nyoma sincs a poétikai határtiszteletnek („a zene fest, a nyelv zenél, a regény tudóskodik”⁹²). Minden a sznob és felületes esszéizmus felé mozdult el; tombol a kritikai relativizmus és cinizmus, amely a századforduló irodalmi kalandorságát továbbhagyományozva nem képes a műalkotástól független esztétika létrehozására (ez: „kaméleon esztétika”⁹³), és legfőképpen tombol az egyénieskedés késő romantikus, szecessziós kultusza. Ebben a „súlyosodó korban”⁹⁴ az ignotusi–babitsi zseniesztétika helyett heroikus és abszolút mű-esztétikára és a liberális relativista kritika gyógyító felszámolására van szükség, azaz a szellemi élet korábbi (XVIII. századi) klasszikus egységét helyreállító paradigmaváltásra („esztétika-cserére és ízlés-váltásra”⁹⁵). Halász korszak-kritikája – mint tapasztaltuk Babits-kritikájában – összecseng a Némethével: *A stilizálás alkonyá-*

ban az első világháború utáni irodalom fő problémáját a forma túlbecsülésében, a technicizálódásban, így a tartalmi elem háttérbe szorításában látja – ez is latens vitának látszik Babits válságellenes formakultuszával –, és túlérett romantika helyett új realizmust, a líra feszültségét megőrző, de a „tények lenyűgöző tömegére”, a „mindennapok gazdagságára”⁹⁶ építő tárgyilagos, komoly szépirodalmi szemléletet sürget. „Napjainkban [...] szomjazzuk a reálisat”,⁹⁷ írja az 1942-es *Portré és tabló*ban, a harmincas évek „örjögő stílusát” felváltja végre az újrealizmus: a teljesség és a kiegyensúlyozott világ képe imponál a régi realista mesterekben. Az évtized közepétől az írástudói szerep meghatározásának mindkettejüknél fontos összetevője a tájékozódás-tájékoztatás, a „körbejárás” szükséglete: Németh szerint azért szaporodtak meg a tanulmányok a húszas–harmincas években, mert a szellemi alap és konszenzus hiánya égetővé vált, és mert sorskérdések merültek fel,⁹⁸ szükség van ezért az enciklopédizmusra mint a tudományos diskurzus eszményére („a történész csak enciklopédista lehet”,⁹⁹ illetve az egyszemélyes *Tanú* koncepciója is ennek az enciklopédikus szemléletnek a tükre). De Halász Gábor argumentációjából sem hiányzik az írástudói és poétikai szerepértelmezés: *A kritika mai hivatása* szerint mivel „Hiányzik a múlt eleven átélése, a régi írók relieftelenül merednek a mai olvasóra”,¹⁰⁰ a kritika közvetítő funkciója, egyfelől a klasszicizmus lényegének a megvilágítása, felelevenítése és megismertetése, másfelől a korszakok, esztétikai ideálok közötti átmenetek megteremtése. A kritikus közvetítő: „az átmenetek prófétája ő”,¹⁰¹ aki mindent megtesz, hogy esztétikai-morális-kultúrtörténeti pedagógiáját széles körben kiterjessze a szaktudományokon túlra, népszerűsítve, magyarázva az új klasszicizmus programját. Az „új” új klasszicizmus központi gondolata mindkettőjüknél az idealizált XVIII. század szellemi életét idéző egységes, törvény- és tekintélytisztelő, mértékelt, a valósághoz alkalmazkodó, tárgyilagos és racionalista irodalmi kultúra visszaállítása, és a szellem emberének hősiessége, „aki az élet poklában is ragaszkodik a maga életénél értékesebb játékaikhoz”.¹⁰²

Németh és Halász több ponton érintkező új esztétikai programja tehát a Babits képviselte kora nyugatos hagyomány revíziója, és az európai irodalomelméleti fejleményekkel szorosabb összhangban, a tárgyiasság és a személytelenség kanonizációja: egy új hagyomány megalapozásának kísérlete. A harmincas évek korfordulatát – a szellemi égbolt elborulását, a diktatúrák expanzív és manipulatív álkonzervativizmusát – észlelve külön jelentőséget tulajdonítanak a racionalizáló kritika műfajának: Németh szerint ez segíthet a morális magyar klasszicizmus ideájának eléréséhez – amely számára ekkor még modernség és hagyomány, magyarság és nyugatosság szintézise. Az ortodoxabb Halász viszont egyenesen az irodalomtörténet ahistorizálását, anakronizálását követeli:¹⁰³ a szellemtörténeti és a pozitivisták módszer vitájából kiindulva. Babits platonizmusáig hátrál, s a portrékban, később a tablók

állóképében fedezi fel történetiség és idealitás szintézisét. Az ahistorikus nézőpont igénye valójában a minden (romantikus) historizmussal leszámolni igyekvő újpozitivistá magatartáshoz, a természettudományos szemlélet ahistorizmusához közelíti Halász módszertani eszményeit, amelyek általános jelentésű társadalmi erők, eszmei áramlatok, gazdasági alakzatok elvont tényezővényévé bontják a történelmet, s hasonlóan idealisztikus lelkiség-fogalomra építenek. Az irodalomtörténész célja, hogy a teljességhez, színességhez visszakalauzoló egyéniségvizsgálattal a „föltételezett lényeghez”¹⁰⁴ jusson vissza, vagyis felfedezze a történetiség szubsztanciáját. „Lélektani szempont, amely a koralakulás, ízlésváltozás és egyéni fejlődés áramában a helytállót keresi, a változások hordozóját, az akcideneciák szubsztanciáját.”¹⁰⁵ E radikálisan platonikus modell közvetítésére szolgálnak a portrék, amelyek egyfelől az „örök pszichológikum”¹⁰⁶ és a lélek mint abszolútum posztulátumaival a történelem állóképei, másfelől a történeti személyiség személyes, önátadó és empatikus újjáteremtésével: a „múlt aktualizálásával”¹⁰⁷ a történeti egzisztencialitás, a történeti önmegértés problematizálásai. A halászi portréfestő új klasszicizmus a – látszólag – absztrakt – a valóságban azonban nagyon is konkrét és lírai – esztétikum-metafizika szigorát és a történeti figura, személyiség problematizálását helyezi szembe Babits végül újból romantikussá változó és közéleti engedményeket tévő, majd megint monolitikussá dermedő új klasszicizmusával, humanizmus-fogalmával. (Pontosabban Halász inkább csak kifejti ez utóbbiakat.) „A kritikus túlsúlya az irodalomtörténész felett”¹⁰⁸ az értékelés abszolutizáló ahistorizmusa¹⁰⁹ az örök értékek birodalmába vezet, így mialatt Babits minden erejét megfeszítve közeledik a közülethez a harmincas évek első felében, s törekszik hagyomány-felfogását finoman modernizálni, Halász ellenkező irányba indul. Az új klasszicizmus nemzedéke abszolútum-éhségével, a történelmet tehermentesítő-időtlenítő értékcentrikusságával, az objektivista intellektualitás követelményével ideig-óráig még a Babitsét is túlszárnyaló platonikus-metafizikus térségekbe vonul vissza¹¹⁰ (Halász például az évtized közepétől tablókká teresíti irodalomtörténeti élményeit). Babits tehát majd a tanítványi közeledés és beismerés során kerül csak közös pályára az utódnemzedékkel, amely az ő etikai-esztétikai (persze mindig kultúrtörténeti kontextusba helyezett, tehát mindig alapjában történeti) platonizmusát és írástudói szerepértelmezését próbálta a korhoz igazítani-radikalizálni, következetesen (de tarthatatlanul) számúzva vagy absztrahálva a történelmet értelmező és átélő szubjektumot. Az újdonság az volt, hogy amíg Babits szubjektum-felfogása minden közeledése ellenére továbbra is arisztokratikusan monolitikus maradt, Halászné – akárcsak a *Sziget*-kör és akárcsak a fiatal, *Az irodalom halottjai* vagy a két Vörösmarty-esszé Babitsa – problematizálták az irodalomtörténeti személyiséget: a panteon alakjait. Fellázdak tolakodó és kiszámíthatatlan mindenhatóságuk ellen, felbontották hagyományos-romantikus kontúrjaikat, hogy

beleforgácsolják őket egy – pillanatnyilag – időtlenné merevített történelembé. Babits esszéiben a szubjektum, Halászáiban a történelem a rugalmatlan entitás. A mester örökké ezt a szubjektumot és szubjektivitását, a tanítvány az örök felvilágosodás személytelen ésszerűségét igazolja. Németh pedig visszatér a magyar kultúrtörténet sorsproblémáihoz, a népi autenticitás kérdésköréhez. Babits esszéisztikája így a két hagyomány: az alapvetően XIX. századi „ősn nyugatosság” és a XVIII. századi „utódnyugatosság” határvidékén helyezkedik el.

Babits tehát végső soron túlságosan fix pont marad ahhoz, hogy a második nemzedék meg ne tagadja. De az évtized végére már nyilvánvaló: túlságosan rögzített pont ahhoz, hogy igazán megtagad hassák: a kultúra létének és szabadságának védelme nem kínál alternatívákat. A harmincas évek irodalomtörténet-írását a klasszicitás, a humanizmus, az értékvédő etika fogalmainak kritikája és újraírása foglalkoztatja, az ezüstkori irodalomtörténeti hagyománytudatot tematizáló esszéket a történelem válságának problémája, hiszen ekkor már „A legelvontabb irodalmi alkotás is közvetve akaratlanul az idő vallatása vagy letromfolása”.¹¹¹ A kor-kikényszerítette írástudói szerepértelmezések mohón nyúlnak példákért és tanúkért a kultúrtörténet kiválasztott rétegeibe: akár az ahistorikusság, akár a túlzott történeti érzékenység jegyében. De sürgős szükség lesz a hagyományt és az esszéíró történeti egzisztenciáját szintetizáló (és legitimáló) kettős szerkezetű arcképekre, amelyek egyszersmind a válságkezelés paradigmáit firtatják. A történeti és episztemológiai válság miatt a történetiség szerepének meghatározásában, a magyar és európai kultúrtörténethez való viszonyban fordulatok állnak be; a kiemelt korszakokat és hősokeket (újból, mint minden válságos hőskorszakban) kultikus szereppel ruházzák fel a portréfestők. A poszttrianoni nemzetféltő konzervativizmus, amelynek célkitűzése a „legmagyarabb” korszakok rehabilitálása, a népi reformkonzervativizmus, amelynek az „autentikus” újbóli irodalomba emelése, s vele az irodalom megtisztítása-forradalma és az antikvitás és az európai szellemi arisztokrácia példáihoz forduló platonikus humanizmus, amelynek pedig a történelem- és irodalomértés metafizikai és etikai helyreállítása, majd mintául állítása – csupán egy-egy változata a szellemi önvédelem stratégiáinak. És ezek a változatok nem is mindig ellentétesek egymással: a nemzeti konzervatív tudományosság történelemeszménye kontrasztul szolgál ugyan Babits hagyománytudatához, ám például a történeti szubjektum és a történelem fogalmának hasonlóan metafizikus-monolitikus értelmezése arra utal, hogy a kétfajta eszmény eredetileg közös töről eredhetett: a XIX. századi magyar késő romantika rétegéből. Túl a nyugati válságirodalom magyar recepcióján, e dolgozatban arra kerestük a választ, hogy a harmincas évek magyar szellemi életében milyen – értékörző-konzervatív – válaszok születtek a krízisre, s e konzervatív válaszok mélyén a hagyománytudatnak milyen klasszicitás-paradigmái lappangtak; akadémikus

történet- és bölcelettudományok, egzisztencialista ókortudományok, hagyományos, szellemtörténeti és ahistorizáló irodalomtörténet-írások széles spektrumán közös jellegzetességnek, „korszellemnek” mutatkozik a *klasszizálódás* – a történetiség problematizálódása –, a *metafizika reneszánsza* és a (*humanista*) *szintéziskísérletek elszaporodása*. A történeti tudományok öndefiníciói, a történeti episztémé természetének és szerepének vizsgálata, a történelem szubjektumának: az írástudónak mint az aranykorokhoz visszakalauzoló s az aranykoriság éthoszát őrző figurának a meghatározásai mind a klasszikum rehabilitálása programjának az aspektusai, amelyek része továbbá a történelem értelmét, totalitását és esztétikumát kutató, hol nemzeti-apologéta, hol szellemtörténeti, hol platonikusan ontologizáló, hol pedig esztétikus-ahistorikus metafizikai igény és az egységes és közérdekű kultúra ideája a közvetítések pedagógiájában. A humanizmus, a klasszicitás, az írástudó-tudós, az írás fogalma vonja meg az egyes portré-hősök szellemi kontúrait, szolgáltató számukra ideológiai-bölceleti háttérrel: az arcképek lenyomatjai az irodalomtörténeti hagyománytudat(ok)nak. A babitsi arcképeket meghatározó és működtető történeti normák így körvonalazódnak a korszak válság-konfliktusaiban. És az időszak magyar esszéisztikája, benne Babitsé, ezeknek a történetiség-interpretációknak a törésvonalai mentén elemezhető: a hivatalos hagyományfogalom a múlt dinamikus és dialektikus megértésére sarkallta a műfajt, Kerényiék szakmai tematikákban is fókuszálták és meghonosították a történeti megismerés egzisztencialitásának személyi felelősségét és a kultúrtörténet érzéki szemléletét, az irodalomtörténet válsága pedig tág teret kínált a személyes hagyományteremtésnek. A védekezés a szaktudományi, történeti, mitológiai partikularizálódás ellen kidomborította az esszé morális karakterét. A harmincas évek döntő történeti motivációja az volt, hogy a válságérzet hatására a művelődéstörténet kérdései egzisztenciális és morális kérdésekként merültek fel, és a kultúra védelme egyet jelentett az önintegritás védelmével. Ennek kifejezésére az esszénél alkalmasabb műfaj valóban nem találtatott.

1 Lásd: Orpheusz 12. (IV. évf. 2–3.) 1993.

2 A dolgozat a Babits Mihály esszéisztikáját, azon belül az esszéportrékat vizsgáló disszertáció történeti bevezetőjének részlete. A bevezető, mely megelőzi az általános műfaji analízist, valamint a konkrét szövegek történeti interpretációját, arra tesz kísérletet, hogy az esszékből kihüvelyezze Babits latens, sejtett poétikai és kultúrbölceleti esszéírói normáit, amelyek, a szubjektív, nyitott struktúrájú és teljességre törekvő műfaj lehetőségeit kiaknázva, a szerzői jelenlét rejtett és szimbolikus reprezentációiként, (és a történetiség

apokaliptikus-individualista értelmezésével) önarcképpé alakítják át az irodalomtörténet jelentős, a *Nyugat*-mozgalom elődeként értékelt, retrospektívan definiált alakjainak arcképét. A disszertáció ezzel végső soron egy manapság nem túl közkedvelt, mert poétikai tanácstalanság övezte, próteuszi műfaj működési mechanizmusára, episztemológiai alapelveire kérdez rá.

3 Szükségképpen vázlatosat, hiszen a harmincas évek eszmetörténeti válságainak és változásainak megértése külön dolgozat tárgya lehetne; ám a vázlatosság, az irodalom-

történeti madártávlat egyszersmind módszer-tani kényszer: a dokumentátor – elvetélt szellemtörténész módjára – a „korszellem” sajátosságait törekszik beleérzően meghatározni, a teljesen soha ki nem fejlődő bölcséleti áramlatok, töredékes filozófiai ötletek, gondolatfutatok szemléjéhez olyan átfogó és általános(ító) optikát alkalmazva, mely lehetővé teszi a magyar esszéizmus főbb erővonalainak, szellemi áramlatainak, külső és belső dilemmáinak a feltérképezését, és – főként – azoknak a bölcséleti csomópontoknak, motívumoknak a megragadását, (így a másodlagosabbak elnagyolt, jelképes bemutatását), amelyek Babits Mihály esszéportréiban meghatározó szerepet játszanak. Mivel Babits arc képei – saját bevallása szerint is – gyakran reakciók a korválság szellemi-erkölcsi provokációira, nem tekinthetünk el a harmincas évek tablójának – tabló jellegű: tehát globális és bizonyos elemeket és bizonyos perspektívákat a többi kárára hangsúlyozó – megfestéstől; ezzel a vizsgált tárgy módszertanával és látószögével is kísérleti harmóniára törekedve.

4 PERECZ László, *A pozitívizmustól a szellemtörténetig*, Athenaeum, 1892–1947. Osiris Kiadó, Bp., 1998, 160. Az *Athenaeum* szellemiségének elemzése a továbbiakban is több ízben támaszkodik Percz munkájára.

5 HAMVAS Béla, *Descartes és az existenciáfilozófia*. *Jaspers Descartes-könyve*, Athenaeum, 1937.

6 A legfontosabbak: BARTA János, *Szellem, szellemtudomány, szellemtörténet*, 1931; JOÓ Tibor, *Spranger történetfilozófiájáról*, BARTA J., *Néhány szó újabb irodalomtudományunk elméletéhez*, 1932; JOÓ Tibor, *A korszellem mint történetfilozófiai kérdés*, 1933; Uő, *Történetfilozófia és metafizika*, 1937.

7 KERÉNYI Károly, *Klasszika-filológiánk és a nemzeti tudományok* = Uő, *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, Magvető Kiadó, Bp., 1984, 39.

8 Uő, *Az örök Antigóné*, uo., 162.

9 Uő, *Klasszika-filológiánk...*, uo., 46.

10 Uo.

11 Uo., 44.

12 I. m., 162.

13 I. m., 172.

14 I. m., 162.

15 I. m., 159.

16 Sziget I., 1935, 11.

17 Uo., 28.

18 Az ökortudomány feladata Kerényi szerint: „visszavezetni az antikvitástól örökölt testetlen tudásunkat ókori testéhez, elméleti gondolkodásunkat görög kezdetein át az antik élet elmélet előtti valóságaihoz; kiválasztani és egyesíteni az összetartozót; a stílus-egységeket visszaállítani, idegen elemektől megtisztítani formanyelvüket, amely a mögöttük álló megragadottságot őrzi és továbbadja; követni e megragadottságot a valóságban és filozófiában, visszavezetni mind a kettőnek formáit az antik világlátásra; a formák virágzásának, és elvirágzásának ritmikáját megmutatni, és benne az ókor történetét; visszavezetni őket talajukra, abba a természetbe, amely nemcsak környezetük, hanem alkotórészük is.” *Ökortudomány*, i. m., 160–161.

19 Uo., 109.

20 Sziget III., 1939, 97.

21 BABITS Mihály, *Mit tegyen az író a háborúval szemben?*; illetve: *[Békekiáltvány]*, ET II, 455., 460.

22 BABITS Mihály, *Új nemzedék. Egy antológia előszava*. ET II, 372.

23 A babitsi ontológiát elemzi KENYERES Zoltán, *Babits és a metafizikus hagyomány* című tanulmánya (Alföld, 1997/10), amely Kosztolányi ironikus világképét állítja szembe Babits metafizikájával.

24 ARANY János, *Vojtina ars poétikája* = *Arany János Összes Költői Művei*, Franklin Társulat, Bp., 1932, 54.

25 ET I, 296.

26 BABITS Mihály, *Örökké ég a felhők mögött*, Nyugat, 1924/1, 491.

27 I. m., 492.

28 Uo.

29 NÉMETH G. Béla terminusa, amelyet a *Világkép és irodalomfelfogás az európai irodalom történetében* című tanulmányában használ = *Babits, a szabadító*, Tankönyvkiadó, Bp., 1987.

30 Ágoston, ET I, 486.

31 *Új klasszicizmus felé*, ET II, 140.

32 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A művészi értékek állandósága és változékonysága*. *Babits európai irodalomtörténete*, Alföld, 1997/10, 51.

33 Az idézetek az *Egy filozófus halálára* című versből származnak. BMÖV 235., 237.

34 RÁBA György, *Babits-prózából Babits-vers (A költő lényegszemléletéről) = Mint különös hírmondó.*

35 ET I, 136.

36 Uo.

37 Uo., 155.

38 Uo., 156.

39 Uo.

40 Bergson vallása, ET II, 393.

41 Babits Mihály huszonöt éves írói jubileumán a civilizáció veszedelméről... = BABITS Mihály, „Itt a halk és komoly beszéd ideje.” *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, Pazu-Westermann Kiadó, Celldömölk, 1997, 235.

42 „Ha az Emberiség haladása automatikusan biztosítva volna a Történet szelleme által: alig volna szükség az igazi rástudó szerepére.” BABITS Mihály, *Az írástudók árulása = A kor lelke*, Liget Könyvek, Bp., é. n., 89.

43 A Benda-interpretáció kapcsán kirobant írástudó-vita valójában a babitsi platonikus ontológia határait és létjogosultságát fenntarthatóságát mérte fel, s e platonizmust kritizálta. (Lásd például Szilasi Vilmos, Halász Gábor és Osvát Ernő válaszcikkét.)

44 Annak ellenére, hogy e kiáltvány egy-szersmind e modell radikális megfogalmazása, hiszen – például *A veszedelmes világnézet* téziseinek felelevenítésével – Babits az Idő és az Örökkévalóság közötti kompromisszum tartathatatlanságáról beszél, azaz a választást sürgeti aktuális és örök emberi között – csakhogy ez a platonikus dilemma az írás bevezetőjében valóban nem több idézetnél, nem több, mint háború alatti-utáni álláspontjának a felidézése, amelyet Babits ekkor éppen elavultnak tekint: „Az élet mégiscsak a Korokban él.” (ET I, 138.)

45 ET II, 139–140.

46 AT 89.

47 *A Nyugat és az akadémizmus*, ET II. 264.

48 „S ha minekünk viszont erős szándékunk, hogy mi az igazi magas irodalomnak ezt az orgánumát intenzívebben kapcsoljuk a magyar életbe, hogy a zilált s még az utódállamokban is szétszóródott magyar szellemiségnek benne eleven tengelyt és centrumot adunk, hogy szélesebb körű és állandó kritikai figyelemmel az olvasót tájékoztatni és vezetni próbáljuk irodalmunk gazverte dzsun-

gelében, hogy nyíltabb szemmel kísérve az európai irodalmak áramait és eseményeit, a *Nyugat*-ot méltóbbá tesszük nevére, melyben a magyar irodalmi megújulások örök programja, a Kazinczyak programja rejlik...” És: „kapuinkat kitarjuk jobbra és balra; fórumunk az irodalmi piac közepén fog állni, mint a Szószék Rómában vagy az Igazság háza falunkban.” [Az én kiemeléseim, M. G.] (ET II, 262., 263.)

49 AT 131.

50 Ez az ellentét – a platonikus modellel szoros összhangban – valójában szerves része – és inspirálója – Babits ellenzéki, az antimetafizikus partikularizmussal mindvégig opponáló szerep-meghatározásának és az Akadémiával folytatott vitának, hiszen például *A kettészakadt irodalom* alap tézise, hogy „Ha irodalmunk nagy szellemeinek igazi hagyományait követni akarjuk, magyarság és európai kultúra sohasem lehetnek szemünkben ellentétek” (ET II, 173.), és *A Nyugat új korszaka elé* című írásban olvashatjuk: „Nem akarunk provinciális magyar irodalmat. Az európai irodalom egy, és egynek kell lennie.” (ET II, 454.)

51 Erről bővebben lásd SZIGETI Lajos Sándor „*Szent bibliája lenne verstanom.*” Az írástudó hite és felelőssége a Jónás könyvében című tanulmányát, amely a Benda-interpretáció írástudó-konceptióját veti össze a Jónás könyve próféta-alakjával.

52 Babits – és a korszak – alapvető irodalometikai dilemmája a szó értékének és a felelős megszólalásnak a kérdésén keresztül a kulturális, kultúrtörténeti dialógus lehetőségére vonatkozik, amint Radnóti Miklós látóki erővel írja *Őrizz és védj* című versében:

Mit ér a szó két háború között,
s mit érek én, a ritka és nehéz
szavak tudósa, hogyha ostobán
bombát szorongat minden kerge kéz!
[...]
Őrizz és védj, fehérülő fájdalom,
s te hősizin öntudat, maradj velem:
tisztá szavam sose kormozza be
a barna füsttel égő félelem!

(1937)

A Jónás könyve ugyanezzel a kétségbeesett kérdéssel és imperatívussal küzd, hiszen az esendő-szálnalmas-ironikus jónási írástudó-

és törvénytárgyarázó-alakmása, ez a túlságosan is emberi figura, miközben hol retteget fut kötelezettsége elől, hol pedig türelmetlenül teljesíteni igyekszik küldetését, valójában a *megszólalás* erkölcsi gondjától-tétjétől szeretne megszabadulni. Am sem a (platonikus és *gyáva*) menekülés – amelyet Babits nagy ön-íroniával ábrázol –, sem az enervált közöny a hajón („Mi közöm nékem a világ bűnéhez? / Az én lelkem csak nyugalomra vágy. / Az Isten gondja és nem az enyém: / senki bajáért nem felelek én.”), sem a ninivei közszereplés nem áll összhangban a Jahve képviselte Törvénnyel, a próféta a *hiábavaló beszéd és a szót nem értés* prófétája: Tarsis felé futván az elfedő, létfecsérlő beszédé, a hajón és a cetben a számkivetett beszédé, Ninivében pedig, két háború között, a hatalmi arroganciából (isteni megbízatás), a csüggedt lemondásból („gyönge fegyver szózat és igazság”) és a bűntudatból táplálkozó haragos, rugalmatlan beszédé, végül az elnémulás – minden esetben a hiábavalóan önmagára korlátozott létezésé. A jó-nási írástudó nem csupán a megszólalás és a meghallgattatás, a dialógus és a közvetítés dilemmáival küzd, de, a Teremtővel folytatott szakadatlan dialógus és perlekedés ellenére, e megszólalás legitimációjának a dilemmájával is – Babits konklúziója, a deus ex machinával együtt is, szelíd apória marad: az írástudó egyet tehet: beszélnie kell, még ha nincs is kinek, magáért a helyes (jóra térítő, kultúra-őrző) beszéd erkölcsének a megtartásáért. E konklúzió az erkölcs *l'art pour l'art*-ja.

53 Noha mint láttuk, az összeolvadás lehetősége mindig is ott rejtett Babits írástudó-értelmezésében, hiszen a Benda-interpretáció szerint az írástudó: „a Kor ellenőrzője és az Igazság nyilvántartója” (BABITS Mihály, *Az írástudók árulása* = i. m., 89.), azaz olyan kétlaki figura, aki a hétköznapi létet az abszolútum dimenzióival tartja kordában, az Abszolútum közvetítése és szolgálata a történeti feladata, mondja Babits, és éppen ezt a küldetését árulja el, amikor leszáll a politika piacára. (S elősegíti a hagyományos értékek leváltását: „az igaz, a jó, a szép szinte fogalmakként és értékjelzőkként sem szerepelnek többé – helyüket a *vitális* vagy a *szociális* foglalja el, a *nemzeti* vagy a *földszagú* vagy a *mai*.” Uo., 83.) De Babits itt még szigorúan ragaszkodik az írás-

tudó platóni eszméjéhez: a Szellem embere az elvont etikumra irányítja a tekintetét, *távol marad*, és a Kor és az Igazság közvetítése csupán elvontan ideális aktus – ellentétben a harmincas évek konkrét stratégiáival.

54 BABITS Mihály, *A Nyugat új korszaka* elé. ET II, 454.

55 Uo.

56 [*Békekiáltvány*], ET II, 461.

57 Uo., 463.

58 BABITS Mihály, *Jegyzetek a betegágyból*, ET II, 415.

59 „...retorikaórán magát a múlt megőrzésének a módját ismered meg” – írja tanítványainak a fiatal Babits: *Irodalmi nevelés*, ET I, 94.

60 BABITS Mihály, *Balassa*, ET II, 96.

61 Példa erre a *Klasszikus élmok* Klasszicizmus-allegóriája: a megközelíthetetlen, szoborszerű istennő az álmodozót törpeségére ébreszti: „Így ül ezüst trónján és temploma drága hűsében / nézi az áthaladó nagy időket, nézi az ember / koldus-áldozatát s oltára busillatú füstjét / s meg sem rezzen a Győzelem ércmezű szobra kezében.” ÖV 93.

62 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, i. m.

63 „[A hagyomány] nem valami tűnt kor bálványá, mered eszményét jelenti, hanem magát a folyton mozgó irodalom *mozgásának* irányhagyományát.” BABITS Mihály, *Akadémia és irodalom*, AT 84.

64 BÁRDOS László, *A megnevezett irodalomeszmény. A klasszicizmus és jelentésköre Babits esszéiben*, lt 1983/4.

65 ET I, 661.

66 ET I, 662. Ez a motívum tér vissza a *Jónás könyvében*: „Én Jónás, ki csak a Békét szerettem, / harc és pusztulás prófétája lettem.” ÖV, 454.

67 Nyugat, 1932/I, 70.

68 I. m., 72.

69 I. m., 73.

70 Uo.

71 Ez az engedékeny, szintézisigényt sugárzó hangnem jelentkezik már az 1929-es *Bevezető a fiatal írók előadójátékában*: „van itt [...] egész csapata a fiatal írástudóknak, akik hű papok és misszionáriusok, s mégis közel tudtak maradni mindannyiuk letörpült életéhez [...]. Az Élet ellensége lehet a Szellemnek; de a Szellem az Életnek nem ellensége; s a köl-

tő, a Szellem embere, olyan valaki, akinek minden élethez köze van; [...] s a tavaszban, amit egy-egy ilyen friss csapat madár hoz, nemcsak az Ég üzenetét érzem, hanem az eleven Föld erős szagát is.” ET II, 244.

72 BABITS, ÖV 457.

73 ET II, 534.

74 Uo., 535.

75 Uo., 536.

76 Uo., 539.

77 Uo., 538.

78 Lásd erről bővebben POSZLER György Szerb Antal-monográfiájának *Szintéziskísérletek a két világháború között* című fejezetét. Uő, Szerb Antal, Akadémiai Kiadó, Bp., 1973.

79 FÉJA Géza, *Régi Magyarorság*, Magyar Élet, 1943.

80 NÉMETH László, *Kisebbségben*, Magyar Élet, 1939.

81 FARKAS Gyula, *Az asszimiláció kora a magyar irodalomban*, Magyar Történeti Társaság Kiadása, 1938.

82 Példa erre HALÁSZ Irodalomtörténet és kritika; NÉMETH Történetírás, Irodalomtörténet című esszéje.

83 Például az 1913-as *Magyar Irodalomban*: „A magyar író: Nyugat élő követe a zajgó Keleten.” ET I, 369.

84 SZERB Antal, *Magyar Irodalomtörténet*, Magvető Kiadó, Bp., 1982, 41.

85 I. m., 39.

86 I. m., 42.

87 I. m., 45.

88 Uo.

89 I. m., 337.

90 SZERB Antal, *Condolatok a könyvtárban*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1981, 688.

91 NÉMETH László, *Halász Gábor = Uő, Két nemzedék*, Magvető-Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1970, 342.

92 Uő, *Ars poética* = Uo., 310.

93 Uő, *Egy új nemzedék esztétikája* = Uo., 308.

94 Uő, *Klasszicizmus?* = Uo., 349.

95 Uo., 351.

96 HALÁSZ 1981: 1043.

97 Uo., 1047.

98 HALÁSZ Gábor, *Vers vagy tanulmány?*, 1935.

99 HALÁSZ Gábor, *Történetírás* = Uo., 431.

100 HALÁSZ Gábor, i. m., 1007.

101 HALÁSZ Gábor, *A kritikáról*, i. m., 1011.

102 NÉMETH, i. m., 344.

103 Például az *Irodalomtörténet és kritikában*.

104 Uo., 1020.

105 HALÁSZ, i. m., 1020.

106 Uo.

107 I. m., 1024.

108 I. m., 1023.

109 „Az értékelés alapján ahistorikus látás, és azokban a korokban volt erős, amelyek az értékek rendjét feszítették az időbeli egymásután fölő.” I. m., 1022.

110 Hiszen „Az ahistorikus látás egyik legfőbb előnye a jelen tehermentesítése.” Uo., 1023.

111 BABITS Mihály, *A Nyugat új korszaka elé*, ET II, 453.

PRÁGAI TAMÁS

A távlat filozófiája
(*Orbán Ottó A távlat című verséről*)

Ott nézni körül mit mondjak mondta a lélek az is egy ötlet
az a kozmikus csillár csak a menny öntelt luxusa
a tornácon elegáns istenek ülnek és közönyös tekintettel nézik
az üresség öszvérét ahogy körbejár egy rejtélyes szerkezet
rúdjához kötve
és a villák közt csak a sugaras autóbusz döcög a határtalan va-
sárnap porában
és hiába látni a fém-hernyót csatától csatáig mászni az idő ágán
és a népeket föl-legörögni a nyikorgó szerencsekerékben
ha nem látni a hirtelen fölrántott redőny mögött a késsel a foga
közt táncoló napot és az alvó gyerek karján fölaranyló finom
szőröket
valamit valamiért ez minden működés elve eszerint járnak a csil-
lagok
csodák borostás rokona aki pizsamásan állsz a lakás ajtajában a
géppisztolyos katonák előtt és kéred a házkutatási parancsot
melledben lyukak és golyók de butaságod a föld szépsége
szabadságod a távlat a történet törekeny értelme

De persze ha megrendelted tied a fuvar A JELENSÉG FÖLÉ

Orbán Ottó *Távlat a történethez* (1974) című kötete olyan pontnak tűnik, amelyre az egész életmű nehezedik, illetve, ha felfüggesztésről beszélünk, egy olyan zárlat, sarokvas, amelyen az értelmezés át tud billenni, fordulni, s így újabb látómező tárulhat fel.

Tény, hogy a recepció jelez bizonyos fordulatot Orbánnak ebben a kötetében.¹ Másfelől az ötvenes évektől folyamatosan publikáló, az irodalmi életben hangsúlyosan jelen lévő szerzőről (első kötete, a *Fekete ünnep* 1960-ban jelent meg) – számtalan méltatás, tanulmány, elemzés készült, átfogó monográfia azonban ez idáig nem, így bizonyos értelemben „lezáratlan” kérdés, melyek az életmű hangsúlyos pontjai, valamint az is, hogy a *Távlat a történethez* című kötet tekinthető-e életműszervezőnek.

Amikor fordulatról beszélünk, felvetjük az előzmény(ek) és következmény(ek) viszonyának kérdését. A *Távlat a történethez* című kötettel előtérbe kerül egy olyan lírikus-elbeszélői hang, amely – mint korábban az *Emberáldozat* (1973) című kötet *Gyökér a földben* (1970) ciklusában –, a *történelemhez való viszony kialakításában talál témát*. Ez a szemléletváltás nyilvánvaló kapcsolatban áll a Lowell-fordítással is.² Ha a vizsgálódást a kötet egyetlen, de elhelyezkedését tekintve kiemelt nyitóversére szűkítem, a kérdést így lehet felvetni: milyen megközelítési módokat igényel Orbán Ottó *A távlat* című verse, melyek nyilvánvalóvá teszik másságát az életművön belül, illetve létezik-e egyáltalán olyan megközelítési mód, olyan szempontrendszer, amely, mint afféle érzékeny szeizmográf, megrezdülésével valóban jelez értékelhető fordulatot.

Orbán Ottó verse, *A távlat*, némi, jóformán alig észrevehető „repedezettségtől”, „töredezettségtől” eltekintve stabil, jól megkonstruált épületnek látszik.

Ez a kijelentés máris kivált egy saját megalapozását vitató kérdést: milyen szempontok szerint? E kérdés valószínűleg összefügg egy másodikkal: miért szán kiemelt szerepet éppen ennek a versnek – az azt kötete élére emelő – szerző? A kettő együtt felvet egy harmadikat: egybeeshet-e az első két kérdésre adott válasz, azaz: milyen szempontrendszer közvetít a két értékelés között? Másként megfogalmazva, e két döntés milyen *előzetes koncepciót*, Jass kifejezését használva, milyen elvárási horizontot tételez fel?³

Logikusnak látszik először azt vizsgálni, hogyan vall a szerző az általa felismert horizontról; azaz, hogyan indítja ő maga az értelmezés, azaz az eltávolodás mozdulatát. Az *ádáz szemtanú* csaknem egyidejű, 1976–77-es szövegében így ír Orbán Ottó:⁴

I. „...egy »impresszionista« kamaszt sejtetett a háttérben, aki összeolvasott sok mindent, József Attilát és Lorcát, de akinek verseiből kimaradt a sorsszerű mozzanat, hogy miért épp ezeket a költőket olvasta, és hogy miféle szabadulásra kereste a receptet náluk. A sorsszerű elem háttérbe szorulásának természetes következményeként előtérbe került a technika...” (Az első kötet, a *Fekete ünnep* [1960] kapcsán.)

II. „...olvasmányélményeim is ebbe az irányba [a kép felé, megj. P. T.] tereltek. Előbb József Attilát, majd Blake-et, végül Lorcát olvasva – az utóbbi kettőt fordítva is – döntöttem úgy, hogy a vers általam keresett, titkos, arkhimédieszi pontja a költői kép. Ez testesíti meg a testtelen sejtést, ez ad neki súlyt és körvonalat...”

III. „...csakugyan impresszionista voltam, egy impresszionista technika foglya; bármikor a papírra tudtam remekelni egy óceánt, de nem tudtam leírni egy értékelhető mondatot. Márpedig a végső célom épp ez lett volna, az ítélethozatal.

Módszert a megoldásra sok költő kínált, de engem csak két verselési mód érdekelt igazán, a Pilinszkyé és a Ginsbergé... Sokak szemében már e két költőnek egymás mellett való említése is agyremnek tetszhet... Első pillantásra. Költői technikájuk ugyanis egy lényeges ponton meglepő egyezést mutat. Amikor Pilinszky azt írja: »...a haragos ég infravörösében...«, éppúgy jár el, mint Ginsberg, aki »az árnyékszékek titkos benzinkút szolipszizmusát« emlegeti; a két megoldás bármennyire is különböző értékű (a Pilinszkyé költői telitalálat, a Ginsbergé csak afféle ha-akárom-elhiszem színvonalú közlés), egymásnak mégis közeli rokonai: az idézett összetételekben mindkét költő az egzakt tudás fogalmaival szikráztatja össze a költői megismerés eredendően érzelmi természetét...”

Az idézetekben fontos kijelentések hangzanak el. Például, hogy a költészetnek (azaz Orbán költészetének) szervezőelve a kép (II.), ami tudás és érzékelés összekapcsolásából keletkezik (III.). A technika előtérbe kerülése (valamiféle „fordított arányosság” szerint) következménye a sors(szerű elem) háttérbe szorulásának (I.); illetve ugyanezen impresszionista technika felelős az értékelés, az ítélet hiányáért (III.). Az első két megállapítás a költői technikára vonatkozik, utóbbi kettő filozofikusabb. E két „filozofikus” megállapítást egyenletként egymás mellé állítva, lehetőség nyílik egy egyszerűsítésre: a *technikát* mintegy „kivonva” a képletből a következő megállapítást kapjuk: az ítélethozatalra való képtelenség összefügg a sorshiánnyal, sőt, valószínűleg következik abból.

Orbán Ottó eszménye – érzelem és értelem egyetlen képben összefogott dialektikája – közel áll József Attiláéhoz,⁵ mint erre Orbán is utal; ez is arra ösztönöz, hogy *A távlatot* elsődlegesen a József Attila-i hatásmezőben helyezzük el. Természetesen nem hatások determinisztikus egybevetéséről van szó: bár egy metafora – az ötödik verssor „idő ágán” kifejezése kapcsán – ez a felvetés sem elvethető. Mégis, a két versbeszéd közt kapcsolatot teremt a *képhasználat bizonyos – tudatosan használt – retorikája*, amely – alighanem – az *expresszionista József Attila mondatkezelésével* (az 1924–1926 között írt szabadversekre gondolok) párosulva egy *tipikusan avantgarde-nak nevezhető beszéd-módot eredményez*. (A szabadvers amerikai ágával, például Ginsberggel való kapcsolat lehetőségét zárójelbe tehetjük – erre szintén az Orbán-szöveg jogsít fel.)

Meg kell továbbá említeni, hogy mind József Attila leginkább Kassák-hatás alatt álló korszakára, mind Orbán versére jellemző valamiféle kozmikus pátoz. A párhuzamok közt „az idő ágán”/„semmi ágán” metaforát kell megemlíteni mint olyan utalást, amely – mondhatni – gyanakvást kelt. Ám kiterjedt kapcsolatrendszer tárhat fel az Orbán-szöveg és a József Attila késő korszakából származó, meghatározottság és szabadság viszonylatát elemző költemény, az *Eszmélet* összevetése.⁶

A *távlat* tárgya, akárcsak József Attila verséé, meghatározottság és szabadság dilemmája. Ehhez a témához Orbán Ottó a tőle megszokott kézügyességgel nyúl. A hétköznapi verstárgyait a fény és a kozmosz képeivel állítja

kapcsolatba („ kozmikus csillár”, „ sugaras autóbusz dőcög”, „ késsel a foga között táncoló nap”), és ezzel élesen kétpólusú rendet teremt. A kozmosz versen keresztülvonuló metaforája jól illik a történelem magasztos eszméjéhez – de nem érvényteleníti-e ezt a magasztos, patetikus hatást a hozzájuk kötött hétköznapi tárgyak kisszerűsége?

E kérdésre ismét a felvetett József Attila-i horizonton találjuk meg a választ. Hankiss Elemér hívja fel a figyelmet arra, hogy József Attila metaforahálójának csomópontjaiban az elvont fogalmak mellett „ nagyon is valóságos anyagi tárgyakat találunk”.⁷ József Attilához hasonlóan Orbán Ottó is elfordul a kozmikus nyelvhasználat pátoztától, de míg József Attila eszköze (Hankiss értelmezésében) a groteszk és a humor, Orbánnál – „ a kozmikus csillár csak a menny öntelt luxusa”, „ sugaras autóbusz dőcög a határtalan vasárnap porában”, „ butaságod a föld szépsége” – az ironia lesz uralkodó. Még nem tértünk el alapvetően a József Attilai-i olvasattól; mind Orbán, mind József opuszaiban az említett lefokozó eszközök olyan „ hajszáltrepedéseket” teremtenek, melyek finoman kikezdek az épületek monumetalitását, s a hulló vakolat mögött egyre inkább kitűnik anyagszerűségük.

Meg kell vizsgálunk, milyen szemléletkülönbségben gyökerezik a költői gyakorlat eme különbözősége.

Az Orbán-vers első része (az utolsó sor kivételével) egyetlen komplex metaforán alapuló retorikai bravúrnak, valamiféle szuperszónikus-verbális járgánynak tetszik, amely az emberi történetet maga után rántva fölszáguld a „ kozmikus csillár” fénygömbjei alá, hogy ott utasait: „ megérkeztünk, kiszállni tessék!” – fölszólítással az elegáns, közönyös tekintetű istenek uzsonasztalához tegye le.

De menet közben a hajtómű fülsértően csikorogni kezd: az ironia homokszemcséi kerültek a fogaskerekek közé.

Vagy mintha túllőttünk volna a célon: mintha nem is az uzsonnán, hanem az istenek budoárjában lennénk.

Nem kell-e az utolsó három, de legalább két sort felesleges túlírtágnak, művészi *hibának* tekinteni, amelyet – biztos, ami biztos – a jelentés egyértelművé tétele végett csapott az amúgy is remek költeményhez a szerző? Nem érhetne véget a költemény a „ kéred a házkutatási parancsot” szavakkal?

Az utolsó három sor kijelentései azzal, hogy alátámasztják, alá is ássák a szerkezet biztosnak tűnő pilléreit.

Az ugyanis, hogy Orbán Ottó verse, *A távlat* „ jól megkonstruált épület”, csak a képek közötti szemiotikai kapcsolatokra, azaz a látvány egészére figyelő, „ turista üzemmódú” olvasóra érvényes. Mit lát a „ turista üzemmódú” olvasó?

A verset jól bejáratott, kozmosz-metaforán alapuló asszociációs háló tartja egyben. A metafora mélyén a *kerék* szimbóluma áll, amely időtlen, mechanikus forgásával érvényt szerez a háttérben álló *determinisztikus*, mondjuk,

newtoni világképnek. A jól tájékozott olvasó felismer egy másik, a vers háttérében húzódó eszmerendszert, a *jelenség* világával szemben a *magánvaló* (szabad és megismerhetetlen) transzcendens világát tételező *kanti filozófiát*. E felismerés az *emberi lényeg* fogalmának költői megalkotásához segíti. Ez – kép és filozófia együttese – alkotja az épület homlokzatát, vagy, mondjuk, pilléreit.

De kérdés, hogy mindez nem *technika-e?* (Hogy az önvallomás idézett mondataira utaljak.) Feltűnő ugyanis, hogy a „turista üzemmódú” olvasó nézőpontja letagadhatatlanul közel áll a mindenkori kívülről: a lélek nézőpontjához. Mondhatni, jóformán egybeesik a kettő. Mintha mindkét szemlélő – a lélek és a „turista üzemmódú olvasó” problémája ugyanaz lenne: *nem tud részesedni a sorsban, azaz a történet idejében, és ezáltal a szabadságban sem.*

Egyre inkább úgy tűnik, hogy a látvány egységét megbontó ironia a „lélek” eme dilemmájáról ad hírt. A valahol a meghatározatlan semmiben lebegő lélek részéről ugyanis aligha lehetne nagyobb értelmetlenséget elképzelni, mint alászállni a történet determinisztikus bugyraiba, a „géppisztolyosok” és a „fém-hernyók” agresszív világába. Értelmetlenség bizony – vagy legfeljebb egy „ötlet”: legfeljebb az időtlenség unalma bizonyulhat elég erősnek, hogy elúzzon az istenek koktélszagú bankettjéről. Sőt: a lélek részt vesz a banketten, tehát *esetleg* isten, *talán* halhatatlan. Az első versmondat igei állítmányának (állítmánycsoportjának), a *néz/lát* igecsoportnak ugyanis két alanya van. Az *egyik* alany a „lélek”, azaz a történeti-emberi időbe nem merülő *kívülről*. Ez tehát – a „turista üzemmódú” – olvasó nézőpontja is. Ő az, aki az emberi világ *fölkött* és a *másik* versalany, az „elegáns istenek” *között* áll. Minden szemlélő osztozik tehát a *közöny* tulajdonságában is – részvétlen és résztvétlen szereplők. A képek sora *tárgya* ennek a nézésnek. A tettet, az anyagba való leszállást az unalom, tehát valami negatív hajtóerő ösztönzi. Ez az alapállás akkor módosul (és ezt fordulópontnak nevezhetjük) amikor a lélek részévé, sőt: elszenvédőjévé válik a történetnek, azaz a külső olvasat számára a „csodák borostás rokonával” *azonosul*, más szóval, *belehal* a világba.

Egyébként klasszikus versfelütés ez – az előlebegő lélek „körülnéz” a kozmosz és a történelem metaforákban kibomló helyszínein (lásd Madách), majd egyre inkább belebonyolódik a képek képtelenségeibe, hogy végül a „csodák borostás rokonában”, aki „pizsamában áll a lakás ajtajában a géppisztolyos katonák előtt” találja meg: a testét. Etikai helytállása: látszólagos tudatlansággal „kéri a házkutatási parancsot”. A lélek ezzel a gesztussal nemcsak a test, hanem a történet szöveibe is beleszövődött. Hadd utaljak vissza itt az első Orbán-idézetre (I.): egyre bizonyosabbnak látszik, hogy helyesen jártam el, amikor a technika, illetve – közvetve – a kép mint költői eszköz fontosságát a *sorsban való részvétel képtelenségével hoztam összefüggésbe*: lehet, hogy a cél és sors nélkül széttekintő versbéli *léleknek* gondja éppen ez?

A technika ugyanis valami mechanikus; hogy úgy mondjam, lelketlenül is működik; a lélek halálának tehát esetleg nincsen semmi súlya. Lehet, hogy ez a halálra való esetleges képtelenség feszíti szét végül a „klasszikus horizont” értelmezési kereteit?

A lélek szempontja ugyanis ezen *esetleg* miatt mérhetetlenül ironikussá válik, hiszen a halál súlya nélkül a szabadságban való részvétel szintén ötletté, butasággá válik, miközben nem szabadít meg az unalomtól, egyáltalán nem visz közelebb a történet értelméhez. A szövegben fellelhető irónia tehát tulajdonképpen a lélek esetleges isten – azaz halálra képtelen – voltából következő beszédmód, kódolt nyelvhasználat, mely végérvényesen lebontja a szöveg – előbb főlvázolt – egyetemes jelentésrétegét. Ezzel, persze, messze távolodtunk a József Attila-i horizonttól.

A Hankiss által meghatározott József Attila-i groteszk, a groteszk világ ugyanis – Bahtyin szerint – az ellentétek magába foglalását is jelenti, tehát minden esetben lezárt, öntörvényű és teljes, mint például a karnevál világa. Ezzel szemben az irónia állandóan szembeszegül a jelentés teljességével: minduntalan kikezdi az értelmezés értelemalkotó munkáját.⁸ A távlat „lelke” pedig – fölülről és fölényesen letekintve a világ értelmetlenségeire – még az embersors vállalásában is ironikus marad.

A második versmondattal mindössze egy sor, logikai viszonyok bonyolultságát nem rejt, ám alanya szintén – legalább! – kettős: erre utalnak az első versmondattal „borostás rokoná”-hoz kapcsolódó igék – „állsz, kéred” – egyes szám második személyű igeragjai, valamint a második versmondattal igei személyragja és névmása – „megrendelted, tiéd” –, amelyet egyaránt tekinthetünk megszólítónak és önmegszólítónak. Ez a – *történeti időben álló – alanya tehát már én és te dualitásában ragadható meg, egyaránt rejt a külső olvasat szereplőinek, a „léleknek” és a „csodák borostás rokonának”, valamint az írónak és az olvasónak megszólítását.* A párbeszéd egyre több megszólított felé látszik nyitottnak, egyre nehezebb egyetlen jelentés, egyetlen metafora nyomvonalát követni. Utolsó sorának nyitott megszólításával pedig végképp bevonta a történet idejébe – az olvasót.

Orbán Ottó szövege, *A távlat* című költemény tehát önmagában rejt az irónián és a versalany tulajdonképpeni bizonytalanságán alapuló kódot, amely lebontja saját, először egy József Attila-i horizonthoz közel álló horizonton felnyíló jelentésrétegét, és átengedi egy újabb, a történet idejében részt vevő, tehát nem mozdulatlan, nem statikus nézőpontnak. Nyilvánvaló, hogy a szövegen belül a két nézőpont nem választható szét teljesen.⁹ Mégis, a külső olvasat érvényesítése alighanem szorosabb kapcsolatban áll egy struktúra-központú, a belső olvasat egy „sors-központú”, hermeneutikai, illetve bizonyos értelemben dekonstruktív elemzési móddal. Megközelitésem némiképp hasonló lett a bibliai hermeneutikát vizsgáló Ricoeuréhoz.¹⁰ A külső néző-

pont a központi kozmosz-történelem metafora képeiben, és emberi világ, determináltság és szabadság ellentétes fogalmaiban nyilvánul meg. A külső szempontú olvasás mintegy *rá- vagy lenéz*: elsősorban a képek kapcsolódási pontjaira, tehát a morfológiai-strukturális szerkezetekre, a retorikai alakzatokra, valamint az ezzel kapcsolatban álló *jelentésre* és az etikai tartalomra lesz érzékeny.

A második nézőpont belső. A „te” megszólítást használja, ezzel hívja elő az (akár alkotó, akár befogadó) „én” jelenlétét. Ez az *én* már *visszatekint* az istenek végsőig kiszámítható, eseménytelen világára, az idő, a változás és – a „csodák borostás rokoná”-val való azonosulás kényszere miatt – a halál távolából. A belső szempontú olvasat tehát nem *le- vagy rá-*, hanem *visszanéz*: a bonyolult alanyi-szintaktikai viszonyokból származó ellentmondásokat, azaz a képtelenséget éli meg, a szöveget újra- és újrairó feszültségekre, azaz a *jelentő folyamatra* lesz fogékony.

Az, hogy az *én* *visszanéz*, elsősorban időben érthető. Akkor ennek az olvasatnak a kérdése nem az *eredet kérdése*? Míg a külső olvasat szerint az emberi lényeg kérdése állt a középpontban, melyre a determinizmust áttörő szabadság tapasztalata adta meg a választ, a belső nézőpontot képviselő *én* kérdése már nem ez. A belsővé vált *én* számára a történet *nem rend*, hanem a *rendetlenség*, a *képtelenség* története; a jogot géppisztollyal elnyomó erőszakosoké. Dinamizmusa „a jelenség fölé”: nem a szabadság, hanem a rendteremtés felé irányul. Cselekvési irányát a „csillár, autóbusz, szerkezet, redőny, pizsama”, azaz: az otthon szóval jellemezhető világ, az emberivé teremtett, kultúrának, azaz beszédnek és alkotásnak alárendelt világ szavai jelzik. A kozmosz mechanikus világa számára fenyegető, „késsel a foga közt táncoló nap”-ként jelenik meg. A belső olvasat tehát aláássa az *emberi lényeg* kijelentés kozmikus értelmét, sőt, az istenekről való beszéd megszüntetésével – fölismerve, hogy az istenek uzsonnaasztaltól mindörökre eltávoznak, tehát az isteni világot most már el kell ismerni annak, ami: végérvényesen „magánakvalónak” – megszünteti a mechanikus világ eredetének, a teremtésnek magától értetődő, illetve lezárt, végleges, befejezett: azaz nyilvánvaló voltát.

A *távlat* ebben az értelemben a teremtés emberi módjának, az *értelmessé tevésnek*, azaz *alkotásnak* – és *szüntelen újraalkotásnak* – a *metaforája*. A hangsúly ezzel a „tevés”-re – a képről a mozgásra, a főnévről az igére kerül. Most válik feltűnővé, milyen nagy a mozgást kifejező igék aránya a versben. Ezek közül némelyik egyirányú (*döcög, mászik*), némelyik körmozgásra utal (*körbejár, görög*, de ilyen dinamizmust idéz a *kerék* szó is). A „csodák borostás rokonát” az egyedüli mozdulatlan „állsz” ige jelöli ki. Vele szembe bizonyára a naphoz kapcsolódó „táncol” ige állítható – ez ötvözi a keringés és haladás fogalmát, sőt, mindezt erőteljesen köti a – hermeneutikai olvasatban lényeginek mutatkozó – *kultúrához*; a hermeneutikai olvasat súlypontja erre az igére csúszik át.

A tánc tartalmazza mind a megállás szüneteit, mind az egyenes és körös mozgást, a haladást és a forgásokat, a tánc finom, emberre szabott gesztusait, egyszóval: a személytelen, meglehetősen mechanikus mozgást föloldja a kultúrában. A nap a személyiségnek az a része, amelyik teljes, amelyik perzselő: mozgását éppen a tánc alakítja rítussá. A tánc, a rítus – a művészet – az ünnep része: az, ami lényege szerint kívül áll az időn; és mégis, egyszerre nyitott az idő teljessége, valamint a történetnek a múltból a jövő, de a történetmondás jelenétől a múlt felé tapogatózó idejére is. Az ünnep esetében nem lehet paradoxon nélkül fogalmazni – a tánc a táncoló idejét az ünnep örök mostjában jelöli ki. A hermeneutikai olvasat tehát átértelmezi a történet idejét: az idő már nem a kozmikus, objektív idő, de nem is csak a szubjektum történetbe kapcsolódó, csak egyéni, csak belső ideje; ez az idő az ünnep, a rítus mindig feltáruló és megnyíló ideje. A rítusban megszűnik a kés fenyegetése; a kés eszközzé, kellékké válik, ahogy a fegyver is kellék a vadászok vagy harcosok táncában: a rítus nem valódi vadászat. A rítus a világ-egyetem emberivé szelídített modellje. Ebben a tekintetben tehát Orbán verse – miután a benne rejlő ironia segítségével fölszámolta a meghatározottságon alapuló kozmikus egész viszonylatrendszerét – a „táncol” ige ünnepbe és kultúrába ágyazottságán keresztül az emberivé alkotott világ, azaz az ünnep szöveggönyvévé válik.

A kritika jelzi Orbán Ottó újabb verseinek képlékeny átértelmezhetőségét: Horkay Hörcher Ferenc Orbán Ottó újabb versbeszédét „gondosan formált artikulálatlanság”-nak nevezi,¹ tehát erősen számol a folyamatos átértékelhetőség lehetőségével. A *távlát* című vers elemzése kapcsán tett megállapítások érvényét természetesen az életmű egészével is szembesíteni kell, de nem lehetetlen, hogy a kimutatott „hermeneutikai fordulat” valóban életmű-szervezőnek bizonyul.

1 „Lényegében azonban a *Távlát a történet*-hez (1976) versei indítják el azt az individuumszemléleti fordulatot, amely a modernség utolsó horizontjából kilépő poétikának lesz előkészítője Orbán lírájában.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története*, Argumentum, Bp., 1994, 2. kiad., 154.

2 „Az *Élettanulmányok* mindazonáltal költői remeklés, a vers és az elbeszélés harmóniája teszi azzá, Lowell különös, »zárt« szabadverse, melynek feszesebb sorai, elszórt rímei mintegy idézőjelbe teszik a prózai anyagot, a köznapit önéletrajzot költészetté zenésítik. Különös *távlátot* (kiemelés tőlem, P. T.) adva ezáltal az egész műnek. A módjával stilizált szöveg „eltartja” magától az olvasót, a

jobb rálátás kedvéért. Mégse lássuk Lowellben a nagy Személytelen Költőt. Az *Élettanulmányok*-nak figyelemre méltó vonása az, hogy bennük Lowell egyes szám első személyben beszél a maga legszemélyesebb dolgairól, mindezt azonban olyan tárgyilagossággal, kellő távolságot tartva teszi, hogy abból nyilvánvaló: a modern költőnek nem személyesnek vagy személytelennek kell lenni, hanem, ha egy mód van rá, tehetségesnek és eszesnek” – írja Orbán Ottó az *Élettanulmányokról* (1959). (Robert Lowell = *Honnán jön a költő?* Magvető, Bp., 1980, 265–266.)

3 „Jauss jogosan állíthatja, hogy az »elvárási horizont« közvetít a mű egyéni eredete és kollektív befogadása között.” Paul de MAN,

Bevezetés = H. R. JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Bp., 1997.

4 ORBÁN, i. m., 29–30., 57–59.

5 József Attila – hasonló módon – „szemlélet” (intuício) és „gondolat” dialektikájában ragadja meg a – művészetét létrehozó – ihletet, lásd *Esztétikai töredékek*, Bethlen G. Könyvkiadó, Bp., 1989, különösen 55–70.

6 A negyedik és a hetedik versszak együttes egymásra utalásai teremtik meg a múlt „szövetként”, „törvényként” meghatározott, és a jövő lehetőségként, „virágként” megidézett képe közt a jelen egyszerre „determinált és széthulló” képét. Mintha Orbán verse a pillanatra, a mindenkori jelenre fókuszálna; innen ered, hogy nála szabadság és meghatározottság ellentéte mindenkori ellentmondás, mely nem a jövőben, hanem a jelen „halállal dacoló mozdulatában” oldódik fel.

7 „...elvont fogalmakat csak ritkán személyesített meg, annál gyakrabban viszont természeti jelenségeket s mindenekelőtt: nagyon is valóságos anyagi tárgyakat. Meg kellett szabadítani a megszemélyesítést az ifjúkorában reá is nagy hatást gyakorló expreszszionisták kozmikus, megalomániás pátoszától. Nyilván innen ered az, legalábbis részben, hogy megszemélyesítéseibe állandóan pá-

toszt semlegesítő, groteszk és humoros mozzanatokat kever...” HANKISS Elemér, József Attila komplex képei = *A népdaltól az abszurd drámaig*, Magvető, Bp., 26–27.

8 Lásd Paul de MAN az iróniáról: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, 1996, 163–185.

9 „Ha – hogy ismét a legelhasználtabb irodalmi példák egyikét hozzam elő – azt kommentálván, hogy Homérosz oroszlanak nevezi Akhilleuszt, arra következtetésre jutok, hogy Akhilleusz bátor, ez hermeneutikai döntés; ha másfelől megvizsgálom – Arisztotelésszel –, hogy Homérosz hasonlatot vagy metaforát használ-e, az a poétika szférájába tartozó megfontolás. A két eljárásban igen kevés a közös” – írja Paul de Man a jaussi poétika hermeneutikai dimenziója kapcsán (JAUSS, 1997, 410.), de jól látszik, hogy a kérdés két oldala – akárcsak a jézusi éremé – valójában szét nem választható. Éppen ezért Man is „hamis példának” nevezi.

10 Paul RICOEUR, *Biblical Hermeneutics*. Semeia, 1975, 4, 27–145. Magyarul: *Bibliai Hermeneutika*, Hermeneutikai kutatóközpont, Bp., 1995, 53.

11 *Dicsőség neked, dühös ember, és szia*, Életünk, 1993/1, 88–90.

Egy igazi hős: Esterházy mámoros legénye

A *mámor enyhe szabadsága* legfontosabb pretextusának minden bizonnyal a csaknem teljes egészében, ám néhány stratégiai módosítással – például Bombay helyett Budapest, joghallgató helyett matematikushallgató szerepel Esterházy átiratában – idézett *Al-Mu'Taszim nyomában* című Borges-szöveg tekinthető, melyet mellesleg Wernitzer Julianna amúgy gazdagon dokumentált könyve is „sajátként” kezel.¹

Esterházy írásának első oldalai ugyanis két hasábra tördelt szövege(ke)t tartalmaznak: Borges novellája mellett így párhuzamosan fut a „giccstördék”, míg nem az ék alakzatba tördelt Borges-történet Esterházy textusába belehasítva tűnik el abban. Ez a tipográfiai jelzett behatolás alighanem a megtermékenyítés vizuális jeleként funkcionál, *mintha* az Esterházy mű születésének helye és pillanata csak a Borges-szöveggel történő (szöveg)testi egyesülés eredményeként lenne lokalizálható. (Látni fogjuk azonban, hogy e látszólag egyértelműnek tűnő viszonyt a szöveg a későbbiekben hogyan módosítja...)

Érdemes hát közelebbről is megvizsgálni, hogy miféle vágy hajtja Esterházy szövegét ezen egyesülés felé, miért áhítja olyannyira ezt a nyilvános liaisont, avagy – kevésbé retorikusan –: az idézés, az Esterházy-próza közismerten legfontosabb struktúraszervező eleme, jelen esetben milyen poétikai hozadékkal gazdagítja, miféle új szintaxis alá rendeli a műegészt. Borges idézése – e kifejezés eredeti jelentését is figyelembe véve – egyúttal szövegének tanúként történő megidézését is jelenti, mintha Esterházy textusa csak általa remélhetné saját feddhetetlenségének, legitimitásának alátámasztását. E gesztus a megidézett tanúhoz fűződő bizalommal teli viszonyról árulkodik, melynek megragadásához alighanem a Borges-mű értelmezésén át vezet a legkönnyebben járható út.

E szöveg egy állítólagos bombayi ügyvéd fiktív regényének ismertetését, illetőleg a hozzákapcsolt kommentárok és értelmezések álságos sorát bocsátja közre, erőteljesen megkérdőjelezve ezzel az „eredeti” és „magyarázat”, avagy a „szépirodalom”, illetőleg „irodalomkritika” közt hagyományosan feltételezett dichotomikus viszonyt. (Csöppet sem mellesleg: e szöveg először Borges egyik *esszékötetében* látott napvilágot, majd változtatás nélkül át-

került a *Ficciones* címen közreadott *elbeszélések* közé...) Maga a mű egy joghallgató – Esterházy honosításában matematikushallgató – megvilágosodás felé vezető útját beszéli el, aki arra teszi föl életét, hogy megtalálja azt az embert, akiből ez a világosság árad. Útja végén egy folyosóhoz érkezik, amelyet egy gyékényfüggöny zár le; e mögül árad az áhított ragyogás. A diák „félrehúzza a függönyt, és belép. Itt végződik a regény.” (Esterházy Péter, *Bevezetés a szépirodalomba* [= Besz], 606.)

A kereséstörténet tehát, amely Borges (Esterházy) művének középpontjában áll, önmaga nem rendelkezik középponttal. Pontosan azt nem tudjuk meg ugyanis belőle, hogy mivel szembesül majd a függönyt félrehúzó diák, mi van, van-e egyáltalán valami/valaki a függöny mögött? A kalandokban jócskán bővelkedő keresés nyilvánvalóan csak a cél elérésétől, a révbe jutás megnyugtató pillanatától nyerhetné el végső értelmét, s a történet egészének jelentése is csak ennek ismeretében lenne megragadható. A szöveg azonban épp e jelentéstől fosztja meg magát, miáltal Borges írásának tárgya pontosan e hiányzó középpont saját szövegtestét alapvetően meghatározó bemutatása lesz.

S hogy a kereséstörténet valóban egy poétikai probléma metaforájaként működik, azt jól jelzi az egyik hozzáfűzött kommentár, mely szerint „a regény növekvő haladvány, amelynek határértéke a megsejtett fény”. (Besz 606.) A diák fény utáni vágyakozása így egyértelműen a szöveg megvilágosító jelentés utáni vágyakozásával azonosítódik, s a mű talányos befejezése a jelentés felfénylésének kétséges voltára utal. Egyetlen középpont monumentuma helyett így annak hiányát találjuk a szövegben, ám épp ennek köszönhetően válik a történet szabaddá és mozgékonná, hiszen a centrált jelentés eltörlése számos virtuális középpont megkonstruálását teszi lehetővé a mű terében.

Menekülése közben a diák egy toronyban lel menedékre, s ez alighanem a Bombayben épült hét dakhma egyike lehet. S minthogy e dakhmák, azaz a Hallgatás Tornyai valamikor szakrális temetkezési helyekként funkcionáltak, elképzelhető, hogy – a fenti értelmezést figyelembe véve – Borges szövege végeredményben nem más, mint maga e dakhma, vagyis önnön elpusztított, monolitikus jelentésének mauzóleuma. S épp ezért lesz lehetséges e happy end nélkül záródó kereséstörténetet az epikus „én” önmaga felé vezető dicsőtelen zarándokútként, a szubjektum jelentésének elnyerését célzó küzdelem leírásaként is olvasni. (E küzdelem hiábavalóságának konzekvenciáit vonja le Esterházy akkor, mikor szövege végén egy módszeres vérengzés során összes eddigi szereplőjét elteszi majd láb alól.) Ebben az értelemben a fény megtelezése az „én” lényegiségét firtató, kéttel teli kérdésekre adott megnyugtató válasz lehetne. A mű egyik fiktív kommentárja a következőképp összegzi a diák történetét: „A cselekmény lényege tehát máris látható:

mohó kutatás egy lélek után azoknak a finom visszaverődéseknek az alapján, amelyeket másokon hagyott...” (Besz 605.)

Al-Mu‘Taszimban a diák azt a Másikat keresi, akin keresztül maga is saját létének birtokosává válhatna; ám paradox módon a keresett férfi nevének jelentése maga is a „menedéket kereső” értelemmel bír, ami arra utal, hogy a zárandoklat célja is állandó mozgásban van, s ezért egyetlen fix ponton sem lokalizálható. Mindent figyelembe véve a saját (és a szöveg) jelentését hajszóló diák – úgy is, mint az értelmező allegóriája – a függöny széthúzása után azonmód szertefoszló fény helyén a semmivel fog szembesülni, s ekképp rádőbbsenhet arra, hogy e „semmi” saját szubjektumával azonos. A fenomenális fátyol mögött rejtőző transzcendentális lényeg megpillantásáról elmélkedő Žižek így mintha csak e Borges-sztori kései interpretátoraként morfondírozna: „the subject (consciousness) wants to penetrate the secret behind the curtain; his effort fails because there is nothing behind the curtain, *nothing which ‘is’ the subject.*”² Amennyiben viszont e függöny leginkább azt a tényt takarja el, hogy nincs mit eltakarni, és a mögé belépő diák minden bizonnyal egyedül találja magát abban a sivár szobában, ami egy illúzióknak biztosított pillanatnyi pozíciót, úgy arra is ráébredhet, hogy vágyának mindig hiányzó tárgy-oka mindössze egy hiány objektivációja, melynek megigéző jelenléte csupán az általa elfoglalt hely ürességét leplezi le. Talán ennyiből is kitűnik, hogy Borges szövege ugyanazon szubsztanciális epikai tényezők – integráns én, monolitikus jelentés, történetszerű elbeszélés, mindentudó szerzői szerepvállalás – felszámolásán fáradozik, mely törekvés bizonyos megszorításokkal az egész Esterházy-oeuvre-t, és teljes mértékben *A mámor enyhe szabadsága* című szöveget jellemzi. Ezzel magyarázható talán, hogy a *Bevezetés...* egészét megnyitó Megyik-installáció, az *Hommage à Pascal*, épp e szöveg előtt bukkan fel ismét. E számtalan lehetséges, ám egyetlen stabil középponttal sem rendelkező gömb – (vö. Pascal Isten-definíciójával³) így nem csupán a hasonló szerkesztettségű kötet, de hangsúlyosan *A mámor...* emblémájaként, metadiegetikus önreprezentációjaként⁴ jelenik meg, mely ezen keresztül a kötetegész belső tükréként, rhizomatikus térként vizualizálja a szövege(ke)t. Ebben a térben pedig Borges és Esterházy egymásba olvadó írásait az imént említett egyezéseik ellenére sem a közös jelentésképzés igénye jellemzi; egymás át- és újraértelmezőiként olyan hipertextuális hálózatot hoznak létre, melyen belül autonómiájuk feladásán keresztül teremtik meg változékony pozícióikat.

A Borgesével párhuzamosan futó, majd a vizuális teret teljes egészében magához ragadó Esterházy-szöveg ugyanis az *Al-Mu‘Taszimban* felmerülő elméleti problémákat interpretálva az erotika dimenziójába helyezi azokat, újrendezve, új lehetőségekkel gazdagítva így az alapszöveg szemantikai terét, s egyúttal saját szövegtestének szexualitáshoz kapcsolódó metaforikáját is poétikai meglátások retorémáiként kínálva értelmezésre.

Efelől már szövegének felütése sem hagy túl sok kétséget; a borgesi zárán-doklatra induló diák története mellett ugyanis egy alhasi borzongásairól áradó leány szavait olvashatjuk: „Hogy van egy kristályos pont, szikrázó, gyönyörű és félelmes... – a lányka lehuntya a szemét – ...hogyan hát van egy közepünk, mindennek magja!” (Besz 602.)

A fény, a szöveg megvilágosító középpontja felé tartó diák kutakodása ilyképp összeolvad a test erotikus középpontja utáni vágyakozással, a textuális és a szexuális vágy egymásba csúsztatása pedig a barthes-i „szöveg-sztrip-tíz”⁵ metaforikáját csempészi a történet horizontjába, mely szerint a jelentés megszerzéséért folytatott interpretatív küzdelem a lassan lemeztelenedő [szöveg] test nemiszervének megpillantásának vágyával hozható összefüggésbe. S ezek után persze az Esterházy-műben lépten-nyomon felbukkanó, vágy-tárgyakként megjelenő asszonyok maguk is egy gyönyörösztrétika retorikájának trópusaiként lesznek értelmezhetők. Így hát a Másik testével való egyesülés sürgető vágya – melyet Esterházy szövege tematizál – éppúgy a középpont megszerezhetőségére, a végső jelentés/titok elérésére kérdez rá, mint azt Borges írása teszi.

Ezt a pluralitást sűríti magába egy bizonyos Maria Ivanovna nevű hölgy, az első asszony a szövegben, aki után a beszélő olthatatlan vonzalmat érez. A történet egyik rá vonatkozó mondata – „Ma, isten segedelmével...” (Besz 610.) – ugyanis Puskinhoz kapcsolja az említett nőt,⁶ míg egy másik, vélhetőleg neki tulajdonítható felkiáltás – „Lehetett volna... lehetett volna tán mégis egy REGÉNYÜNK!” (Besz 610.) – Maria Ivanovna Cvetajeva *Szonyecska regénye* című művét idézi, sőt a barthes-i „regényes kielégülés”⁷ terminus szemantikai horizontját is játékkerébe vonja.

S mindezzel még koránt sincs vége az inkriminált hölgy ledér textuális elkötelezettségeinek, hiszen a beszélő hozzá intézett búcsúszavai – „Mária Ivanovna, kicsi Mária Ivanovna, én vagyok itt, én” (Besz 610.) – jól érezhetően utalnak Borges *Az Alef* című elbeszélésének egy mondatára, amin keresztül Mária Ivanovna az abban szereplő Beatriz Viterbóval is azonosítódik.

Talán nem is igényel több bizonyítást, hogy a *Mária Ivanovna* jelölő – Nabokov *Lolita*jához hasonlóan – éppúgy bizonyos kulturális kódokhoz kapcsolódó szöveghálózatok jele, ahogyan egyébként *A mámor...* többi figurája is hasonlóképp értelmezhető; a nő utáni sóvárgás ekképp az előd-szövegekkel való összeolvadás – s az ezáltal megszerzhető jelentés – vágyának metaforája lesz. S a már idézett sóhaj – „...lehetett volna tán mégis egy REGÉNYÜNK!” – nem csupán e kettősséget, hanem e vágy beteljesíthetlenségét is jelzi. Hiszen ahogy a szerelmesek közt szövődő érzelmi „regény” létrejötte is két szereplőt, s egy köztük kialakuló érzelmdús *történetet* feltételez, úgy az irodalmi értelemben vett regény is csak e komponensek mentén szerveződhetne. Márpedig Esterházy épp ennek lehetetlenségét poetizálja, hiszen szövegéből nemcsak a klasszikus értelemben vett *történet* elemeit lenne

nehéz kihámozni, hanem – amint ezt az előzőekben a kacér Mária Ivanovna példáján át láttuk – maguk a szereplők sem tekinthetők pontosan körülhatárolható individuumoknak, ahogyan a lokalizálhatatlan (el)beszélő sem érzi megszólalása feltételének a mű mögött meghúzódó, episztemológiai szubjektumként megragadható személyiség meglétét. A szöveg jelei struktúrák, paradigmák, poétikai viszonyok sűrű rendszere mentén szerveződnek, s nem valamely mögöttes valóságra, hanem egymásra vonatkoztatva teremtik meg értelmezhetőségük feltételeit.

Az Esterházy által transzformált borgesesi kereséstörténet abban a légüres térben próbál elkezdni valami „új abbamaradandót” (Petri György: *Tart*), amelyet a Borges-szöveg hagyományozott rá. Identifikálhatatlan E/1 beszélőjének felbukkanásai – felette kétséges már az is, hogy vajon valóban csak egyetlen elbeszélői hanggal kell-e számolni – a szöveg terében már semmiféle célirányos cselekvés és cselekménysort nem generálnak, csupán annyi tudható, hogy itt valaki(k) valamiért menekül(nek), ám ennek sem oka, sem pedig célja nem válik világossá a történet folyamán. Míg tehát a borgesesi diák határozott céllal kel útra, Esterházy menekülője a legkülönbébb intertextuális viszonyok metszéspontjainak rögzíthetetlen jelölőjeként csatangol egy szerteágazó kulturális hálózat nyelvi struktúrái közt: „Élettörténetem szavak, segédigék, mondatszerkezetek története” (Besz 615.) – olvashatjuk ezzel kapcsolatban az arctalan elbeszélő curriculumát („Autobiography as Defacement”), illetőleg olyan autoreferenciális állítások egész sorát, melyeken keresztül egy textualizált „én”, vagy egy individualizált szöveg próbálja meg jellemezni saját létmódját.

„Ijedten észleltem, hogy hiába vagyok különösen izgatott és a többi, a hely... a hely, ahol vagyunk, ahol épp látható volna ezen izgalom: ott nem volt látható. Erős sugarú forró vízzel locsolni kezdtem, de az elért eredmény után is maradt a szívemben a bizonytalanság” (Besz 605.) – olvashatjuk például az elbeszélő/szövegtest izgalmi állapotáról nyújtott lehangoló helyzetjelentést, illetőleg ennek konklúziójaként a következő – steini allúziókat is rejtő – mondatot: „ennyi maradt, a vereség az vereség.” (Besz 605.) Ámde ennek tudomásulvétele sajátos győzelemként is elkönnyvelhető – „a rose is a rose... or not”,⁸ írja Esterházy a steini logikát elbizonytalanítva *A rózsza* című szövegében –, úgyhogy ennek szellemében a John Barth-tól kölcsönzött mondat – „ez a személytelenség és kiüresedés vezet az áhított birtokláshoz” (Besz 611.) – a veszteséget mégiscsak kiaknázható poétikai szervezőerővé avatja, s így a vereségről/impotenciáról hírt adó önleleplezések paradox módon az utólagosság tudatának pozitívvá tételét⁹ is szolgálják.

A szövegtest öntematizáló és -teoretizáló megnyilvánulásai az elbeszélés autoerotikus eseményeiben metaforikusan is megjelennek; azokban a részletekben, amikor az elbeszélődő én minden gerjedelme dacára sem képes a Másik testével való egyesülésre, s így jobb híján magának okoz örömet,

amint az a Sárával (Besz 624.) és a szobaasszonnyal (Besz 609.) kapcsolatos jelenetekben is történik.

A szöveg magához nyúl: legfrappánsabban ez abban a részletben látható, ahol bizonyos elrejtendő irományok egy idősödő hölgy ölénél mélyen lelnék búvóhelyre, aki aztán a házkutatás alatt „egyre hosszabban tartotta ott a kezét, a keze fejét, lélegzete felgyorsult, és mikor már önszántából nem volt képes és ereje kezét az öléből fölemelni, combjait is egyre nagyobb erővel kellett szorítani [...] lejjebb csúszott a nagy karosszékekben, lábai elvégezvén pikáns tennivalókat, immár megnyugodva elválhattak egymástól [...] és ezalatt szoknyája öbléből alászálltak a forró, meggyötört papírlapok”. (Besz 633.)

A fallikusa váló szöveg így is megiscsak megtalálja a maga középpontját – mégpedig önmagában, hiszen a jelenetben az önmagával egyesülő, saját vágyait autoerotikus úton kielégítő szöveg státusa poetizálódik. Figyelemre méltó lehet, hogy e beteljesülés a borgesi metaforikára történő utalással „fényes pillanat”-ként (Besz 634), neveződik meg, azaz elvileg a szöveg virtuális jelentéscentrumának megragadásával esik egybe.

Az önnön tükörképével egyesülő szöveg problematizálása ismerős lehet már a *Daisy* saját képmásával csókolózó dizőzének (Besz 291.), avagy az *Ágnes* tálcát a tükörhöz szorító inasának példázataiból is (Besz 357.), mint képmás és tárgy, jel és jelentett, nyelv és „valóság” viszonyának meghatározási kísérlete. Az önmagát gerjesztő szöveg – mint Nácisz példájának értelmezésén keresztül Kristeva állítja –, identitászavarral vádolható.¹⁰ A *mámor...* esetében e diagnózis különösen igaznak tekinthető, hiszen az esztétikai szemiózis itt hangsúlyozottan nem szöveg és valóság, hanem szöveg és szöveg, szöveg és kontextusai közt zajlik; a mű nem rendelkezik olyan megfogható iddel, fix centrumképző erővel, melynek segítségével önálló, integráns egészzé szervezhetné önmagát. A paranoid szignifikáció ekképp saját kalandját beszéli el, azt a menekülést, melyet promiszkuus jelölői által űzve folytat létének megszilárdítása érdekében – a vágyott regény eltűnését egy – Calvino *Utazóját* is idéző – izgatott legény bolyongásaként szcenírozva. Mindezzel a szöveg retoricitása válik ábrázolásának tárgyává; azt a Nietzsche nyomán közkeletűvé vált elképzelést illusztrálva mintegy, mely szerint a trópusok nem származtatott, marginális nyelvi formáknak, hanem a par excellence nyelvi paradigmának tekinthetők.¹¹ Ezt figyelembe véve a *mámor...* szemantikai remegése, jelentéslehetőségek közti habozása, intertextuális függőségei, hiábavaló vágyakozása a rébe-fénybe érés után, illetőleg e sajátosságainak tárgyá és cselekménnyé emelése, voltaképpen e nietzschei belátásból fakadó episztémológiai elbizonytalanodás jelei. A retoricitás ontológiai elvként történő elismerése indítja be a szöveg mozgását, s ennek függvényében konstruálódnak – a szintén Nietzsche szellemében – grammatikai funkcióként felfogott szubjektumok.

Esterházy gyakorta helyezte az ábrázolt én-t olyasféle viszonyrendszerek metszéspontjaiba, ahol az identitás változékony koreográfiáit, lehetséges pózait cserélgető szubjektumok egyfajta szolgáltatói szerepkör betöltőiként jelennek meg – mint a spion (*Spionnovella*), a pincér (*Pápai vizeken ne kalózkodj!*), vagy a fogadós (*A fogadós naplója*) –, akik csak a velük szemben álló Másikon át nyerhetik el a maguk létének igazolását, válhatnak történetük hőseivé. *A mámor...* retorikai mechanizmusok nyomán kialakuló én-konstrukciói azonban már mindhiába próbálnak történeteket szőni maguk köré, hogy azok hódító főszereplőiként valamiféle rögzíthető „én” birtokosaivá válhassanak. Alighanem ennek belátásából fakad az a szöveg végi dance macabre jelenet – erre a borgesesi pretextus szubjektumelméleti olvasati lehetősége kapcsán már utaltam –, melynek során az imigyen fölöslegessé váló szereplők igen változatos módokon pusztulnak el.

„Az első halott tehát én vagyok [...], én, a Rezignáció Rovarja” (Besz 640.) – vezeti be a szöveg a pusztulás képeit (erre a finoman szólva is hiteltelennek tekinthető állításra a későbbiekben vissza fogok térni), amik egyébként kísértetiesen emlékeztetnek a *Szodoma 120 napja* Pasolini-féle verziójának zárójelenetére, ahol szintén két pribék – itt: a „kurfürst” és a „páter” – szemléli nem csekély élvezettel az udvaron eléjük táruló látványt, a sade-i szeánsz résztvevőinek rafinált meggyilkolását.

Az idézett mondat – jóllehet nem egyértelműsíthető referencialitással – alighanem az elbeszélő halálát jelenti be, aki a Rezignáció Rovarjaként valamiféle kierkegaardi/kafkai kentaurként, hasadt, osztott, töredezett jelként azonosítja önmagát. Ám e halálhír tragikumát jócskán csökkenti az a tény, hogy az elbeszélő pusztulására ügyet sem vetve, a szöveg vidáman íródik tovább, mintha csak egy amúgy is teljességgel felesleges ballasztjától szabadult volna meg. A fogadós az egyetlen, aki túléli a mézárhlást (Nietzsche „utolsó embere”), és a történet utolsó pillanataiban egy sarokba húzódva naplóját írja. Ennek ellenére is felette kétséges, hogy *A mámor...* potenciális írójaként/másolójaként bármiféle koherens elbeszélővel lenne azonosítható. Elsősorban azért, mert a fogadós maga is pusztá textuális nyom, *A fogadós naplója* című szöveget idéző emlék-kép, aki már abban a szövegben is meglehetősen destruktív módon jellemezte magát: „Egy naplóíró talán nincs is, csak a napló” (Besz 397.). (Funkciója így ahhoz lesz hasonlítható, amit Foucault a következőképp fogalmaz: „A beszélő alany már nem annyira a diskurzusért felelős személy, [...] hanem inkább a nem-létező abban az ürességben, ahol szakadatlanul folyik tovább a nyelv parttalan szétáradása.”¹²) S azért sem, mert *A mámor...* utolsó, a fogadóst túlélőként bemutató szakasza nyilvánvaló irodalmi allúziók, töredékek kollázsaként szerveződik, s ő Musil, Bulgakov, Esterházy (*Ágnes*), Ottlik mondat-roncsainak összetákolásán keresztül hangsúlyozott módon pusztá nyelvi kópiaként képes csupán manifestálódni.

A szerzői én ilyenén negligálásának egyenes következményeként értelmezhető, hogy a *Bevezetés...* ezt követő szövege – mint a másoló fogadós további ténykedése – Danilo Kiš „sajátként” közrebocsájtott novellája lesz. A *má-mor...* utolsó sorai így átvezetnek a soron következő szövegbe (ebben az értelem-ben vitatható Kulcsár Szabó Ernő véleménye, aki *A mámor...*-t a „törté-netet lezáró szövegek” közé sorolja¹³), ugyanakkor vissza is kapcsolnak a szöveg elejére odamásolt Borges-sztorihoz. Ezek az ellentétes irányú mozgá-sok jól jelzik a szövegegész belső dinamikáját is; az előrehaladó, metonimi-kus kapcsolatok a jelentésláncolatban a végső, még homályban lévő vágyak (a jelentés) beteljesedése felé hajtják a textust, amint ez a szövegbéli „mene-külés”, vagy a szexuális akciók leírásában tematizálódik is, míg a visszaka-pcsolás, az eredethez való visszatérés az öröm elhalasztásának, a végső betel-jesülés késleltetésének az eszköze. A befejezés az a pillanat lenne, ahol a vég-ső jelentés *felfénylése* olyan világosságot hozna el, ami a szöveg teljes meta-forikus és metonimikus összefüggérendszerére visszavetülve zárt, átlátható, holt struktúrává merevítene a jelek mozgékony hálózatát. Ilyen értelemben elvileg minden szöveg saját rilkei halála felé tart, s csak onnan nézvést, ret-rospetíve nyerheti el értelmét, aminthogy maga az élet is – állítja ez ügyben Walter Benjamin –, mely minden történet forrása és anyaga, szintén csak el-múlásának pillanatában nyer közölhető formát.¹⁴ Esterházy szövegét azon-ban, amint ezt címének Ottlikot idéző, ám az ottliki szabadság helyett a má-mor elsőbbségét állító parafrázisa is jelzi, az örömelv, a halállal való szembe-szegülés energiái mozgatják, melyek minduntalan megtorpanásra készítetik a „fény” megpillantása felé törekvő metonimikus láncolatot. Míg tehát a *Tristram Shandy* önemblematikus arabeszkje az eredet és a vég, vagyis a mű születése és azonnali halálba zuhanása közti legrövidebb elbeszélői út elker-ülésének kacifántos mintázata,¹⁵ *A mámor...* önmaga kezdő- és végpontját sem jelöli meg, szándékosan nem akarja birtokolni saját mintázatát, meg-próbálva minél tovább halasztani nyugvópontra érkezésének elkerülhetetlen pillanatát. Így mind a borgeszi „fény” elérhetetlensége, mind pedig ennek Esterházy által áterotizált metaforikája egyképp a halált hozó beteljesülés elleni védekező trópusként is értelmezhető lesz.

Brooks szerint saját halálának elodázása érdekében minden elbeszélés bur-koltan az ismétlésre törekszik. Jól megfigyelhető ez Esterházy szövegében, ahol a szövegzárlat, mint a „kezdet” ismétlése, mások szavainak ismétlése, az intertextualitás, a másolás, a kópia-lét másodlagossága, a vágy metaforái-nak ismétlődése, az önidézés gesztusai ezek szerint mind azt a célt szolgál-nák, hogy „a végső örömteli kielégülés még teljesebb legyen, [s ezért] késlel-tetik vagy elhalasztják az energiák kiséülését, és visszafordítanak az öröm azonnali átélésétől”.¹⁶

E késleltetés példaszerűen tematizálódik *A próza iszkolásában*, ami elsősor-ban nem is azért kapcsolható *A mámor...*-hoz, mert ennek címe is Ottlik-

utalás – hiszen ez jó pár Esterházy-címről állítható –, hanem mert az iszkoló próza kétségkívül *A mámor...* szövegtestében menekül tovább, miáltal a két szöveg egymás variánsaként válik értelmezhetővé. S épp ezért figyelemre méltó, hogy a fény-metaphora felbukkanása *A próza...* utolsó soraiban hogyan értelmezi, sűríti magába már jó előre, *A mámor...* késleltető/ismétlő mechanizmusait.

Az említett szöveg utolsó soraiban ugyanis a következőket olvashatjuk: „a rohadt erős fény, itt van.” (Besz 153.)

Az iszkoló próza a borgei történet diákjához hasonlóan ezek szerint szintén a fény felé tör, és ebben az esetben egy vizuális kód az, ami a beteljesülés hiányát értelmezhetővé teszi. A „fény” jelölő megjelenéséig ugyanis a szavak egyre nagyobb betűtípussal szedve sorjáznak, míg nem a „fény, itt van” jelek harsogó mérete már-már a vágyott világosság azonnali eljövételének anyagi üdvözlétét hirdeti. Ámde a reveláció elmarad – normál betűtípusra váltva a szöveg különösebb megrázkódtatás nélkül a *Függő* kezdősoraiba folyik el. A nagybetűs Fény jelsor, lett légyen bármely méretben is igézővé vizualizálva, nem hozhatja el a hőn áhított világosságot, hisz nem más, mint annak csupán írott *ismétlése*, grafikus *mása*, az eredet(i)hez, a beteljesüléshez való eljutás elhalasztása, vagyis *A mámor...* késleltető mechanizmusainak (és egyik alapmetaforájának) emblémája.

E tipográfiai játék a jelölő és jelöltje közti szakadék meglétére figyelmeztet, a szöveg igazságát a nyelv hatáskörébe utalva annak jelszerűségét hangsúlyozza. (Hasonló felismerésen nyugszik egyébként Magritte *Ceci n'est pas une pipe* című képének ötlete is.) A végső, „regényes kielégülés” elodázása, a fény eljövételének ilyen elhalasztása egyszersmind a „végén mindenre fény derül” optikai metaforájának érvénytelenítését vagyis egy nagy múltú episztemológiai bizonyosság lefedésére szolgáló trópus megkérdőjelezését is jelenti, ami a „látás” transzcendens alapjainak megsemmisítésével egy időben a „szem” tevékenységének és lehetőségeinek újrakódolását is szükségessé teszi. A metafizikai diszkurzusok kulcsmetaforájaként Derrida is a Napot nevezi meg,¹⁷ melynek a filozófiai beszédben csupán hozadékaként bukkannak fel az idealizáció igazi képei a platóni eidosztól a hegei Eszméig. Nézete szerint a „Nap” pályája ugyanis a metaforizáció útjának pontos analógiája, ugyanakkor pedig (metaforikusan) a filozófia végső jelentettjét célozza meg.

Esterházy szövege látszólag e jelentett uralma alá rendeli ugyan magát, ám a fény elérhetetlenségének tematizálása nyomán a fentiek értelmében valójában éppen a metafizikai nyelvhasználat logikájának felforgatásában érdekelt. Ráadásul a középponti heliotrop metafora mindenhatóságának megkérdőjelezése maga után vonja a hozzá kapcsolódó teljes metaforikus hálózat megsemmisítését, így a „földi-alap, lakóhely-hazatérés, az otthon” képeinek eltörlését is. Esterházy menekülője – akit e helyt nyugodtan azonosíthatunk magával a (metafizikától átitatott) nyelvvel – tehát éppen ezért hordozza he-

lyettük az *útonlevés* képeit, így jelezve a metafizikai kikötők nyugalmától való idegenkedését. Mindez a megfigyelő szöveg/testének új konvenciók, korlátok és erővonalak lehetőségei közé való helyezését, végső soron magának a „megismerés” elméleti terminusának újraértelmezését vonja maga után. A *mámor...* (vagy *A próza...*) esetében ez a „szem” metaforikus ismeret-elméleti funkciójának egy olyasféle kiiktatását jelenti, amilyenből értelmetlenné válhat a „Valóban látod-e a fényt?” kérdést előhívó „megvilágosodás” iránti vágy. Jó példa erre *A mámor...* másoló fogadása, aki a szöveg terében e tekintetben nem más, mint az a kíváncsi voyeur, aki elvileg pillantásának függvényében juttathatja magát a megismerés gyönyöréhez / a gyönyör megismeréséhez. Ám a „szem”, a „látás” episztemológiai trópusai az ő esetében már nemigen működtethetők a megszokott módon, vagyis nem állítható föl egyenes arányosság a fogadós megfigyelői tekintetének élessége és megismerésének intenzitása közt, hiszen a vélhetőleg általa rögzített szöveg éppenséggel a végső ismeret megragadásának tovasiklatásában érdekelt, ráadásul e voyeur szeme nem csupán mint a látás eszköze, hanem egyszerűen mint annak tárgya is jelen van, hiszen a fogadós – aki mellel „dekadensnek” nevezi magát, aki már „nem sokat remél” – nemcsak lejegyzője, hanem – gide-i módon – szereplője is saját történetének. Az önmagát figyelő szem, a megismerésre irányuló megismerés metanarratív technikái így a „szem” ártatlanságából, a tiszta megismerés lehetőségéből való kiábrándulás jelzéseiként válnak értelmezhetővé. Ebből fakadóan a megismerés transzcendentális optikai metaforikája a szövegben az empirikusra cserélődik le, egyfajta szubjektív tapasztalásra, amely egy egészen másféle perceptuális függőséggel ruházza fel a megfigyelőt. A „szem” episztemológiai funkcióját ugyanis átveszi a „test”, míg a „látás” metaforája a „vágy” trópusaival helyettesítődik, s e remetaforizáció a szubjektum viszonyulásainak egy olyasféle megváltozásáról tanúskodik, amit a modernizmus megismerői technikáiról elmélkedve Jonathan Crary a következőképp fogalmaz meg: „a test, amely a látásnak semleges vagy átláthatatlan eleme volt, most az a sűrűség, amelyből kinyerhető a megfigyelőre vonatkozó tudás.”¹⁸

A szöveg így a klasszikus episztemológiai trópusok éppoly radikális elpusztításán keresztül teremti meg a lehetőséget mámoros iszkolásának pszeudo-cselekménnyé történő testiesítésére, ahogyan az elbeszélő és a szereplők kíméletlen feláldozásának tematizálásával a klasszikus elbeszélői technikák teréből való elszakadására, az eddigieket is figyelembe véve tehát alighanem Barthes apokaliptikusan hedonista gyönyörűszöveg-definíciójának¹⁹ fabulációjaként annak laza határai közé helyezve a maga eseményterét, topikáját és metaforarendszerét.

A vágy, a mámor, az öröme mellett tehát úgy tűnik, egyéb, meglehetősen gyilkosnak tűnő energiák is munkálnak a műben, jóllehet időnként a szöveg ezek elleplezésén fáradozik, mint teszi ezt a borges-i pretextussal történő, lát-

szólag felhőtlen nászának pillanataiban is. Írásom elején azt állítottam, talán csak látszólag tűnik úgy, *mintha A mámor...* csupán a Borges-szöveggel létrejött egyesüléshez kötné születésének feltételeit. Ideje most szemügyre venni ezt a „*minthá*”-t, hiszen a mű egy későbbi – analitikus értelemben vett – elszólása nyomán már korántsem tűnik bizonyosnak, hogy pusztán egy előd-szöveggel történő azonosulás tiszta vágyáról lenne szó, s elképzelhető lesz, hogy ebben az esetben is csak az imént említett romboló energiák elfedése a cél. E gyanút elsősorban a haláltánc jelenet már idézett, s akkor is erős fenn-tartásokkal kezelt mondata táplálja: „Az első halott tehát én vagyok.”

E lakonikus állítást azért érdemes tüzetesebben megvizsgálni, mert az elbeszélő így bejelentett pusztulását már jócskán megelőzte egy másik, nem kevésbé figyelemre méltó esemény: egy olyan haláleset, amelyről a szöveg, úgy tűnik, valami miatt meg akar felejtkezni:

- „Iffi úr, iffi úr! Rettenetes! Rettenetes! – kelletlenül fordultam a lihegő alak felé. [...]
- A kegyelmes úr... iffi úr. – Valahogy vártam ezt.
- Igen, Thomas, mi van atyámmal? – Amit még sose tett, megragadta a kezemet.
- De hát értse végre meg: Mindenki, mindenki, mindenki!!!!” (Besz 613.)

Okkal merülhet fel a kérdés, hogy vajon miért felejtődik el ez az esemény, miért aposztrofálja magát az elbeszélő/szöveg halottként (is) elsőnek, vagyis miféle jelentés felszínre törését próbálja meg lefojtani az inkriminált mondat? Ennek megértéséhez elegendő szemügyre venni azt a néhány részletet, amelyekben az Atyához fűződő viszony tematizálódik:

„Apámnak [...] reggelente kezet kellett csókolnom. [...] A kézcsókért gyűlöltem. [...] Többször is eltökéltem, hogy beléharapok. [...] Ugyanakkor ő tisztelte bennem magja folytonosságát, én pedig tiszteltem őt, akárhogy is, elévülhetetlen érdemeiért, én mindig utálhattam őt, és ő minthogy magánál silányabbnak tartott, ezt, mindkettőt, alig ingerülten, megbocsátotta nekem. [...] Reggelente tehát a vak gyűlölet és az elomló szeretet hullámlásában hajoltam apám kezére.” (Besz 610–611.)

Kitűnik mindezekből, hogy ez az apa–fiú kapcsolat korántsem mondható felhőtlennek, hiszen a kötelezően előírt tiszteletadás és a gyűlölet mellett a kisebbségi érzés és rivalizációs késztetések kusza, ellentmondásos erői határozzák meg működését. Ez a leírás különösebb képzelőerő nélkül is fedésbe hozható azon ödipális viszony retorikai megnyilvánulásaival, amit előd-szerzők és utódaik közt Harold Bloom feltételez. A szövegbéli Atya így annak a költő-elődnek a retorémájaként lesz értelmezhető, akinek emléke, illetőleg az azon való túllépés igénye ösztönzi *A mámor...* jeleinek figuratív szerveződését. S mivel e mű elsődleges Apa-szövege Borges már értelmezett története, valószínűsíthető, hogy az Apával kapcsolatos szövegrészletekben e tekintélyes elődhöz való szerzői viszony tematizálódik. Az apa–fiú kapcsolat min-

tájára ez a viszony is múlt és jelen közti konfliktusként írható le – érdemes lenne megvizsgálni e tekintetben az *Ágnes*ben szereplő lektorijelentésíró Turgenyev iránt érzett csillapíthatatlan vonzalmát –, melynek célja az (irodalmi) túlélés biztosítása. Ezért lesz *A mámor...* Borges-olvasata szükségszerűen defenzív is, hiszen ha egyértelműen, szolgáian elismerő lenne csupán, úgy elfojtódna a friss kreáció, nem születhetne meg az új szöveg. Miközben tehát e viszony felvállalásával *A mámor...* a borges-i textus atyai tekintélyét elismerve annak lekötelezettjeként jeleníti meg magát, egyszersmind interpretatív revízió alá is vonja Borgest, hiszen amint láttuk, bizonyos részleteket kihagy belőle, kasztrálja, időnként átírja, vagyis az utód hatalmi helyzetéből fakadó erőszaknak vetve alá egy neki megfelelő értelmet kényszerít rá. Ahhoz tehát, hogy uralomra jusson, a szövegnek úgy kell elődeihez kapcsolódnia, hogy egyszerre használja és megsemmisítse őket, vagyis költői patricidiumot kövessen el. Ebben az értelemben *A mámor...* is egy gyilkosság eredményeképp konstruálta meg magát, születése csak a borges-i Atya elpusztításával vált lehetségessé. Épp ezért csöppet sem csodálatos, hogy a szöveg szívesen felejtkezik meg fogantatásának e kínos emlékeről, megpróbálja kizárni tudatából az ezzel kapcsolatos zavaró mozzanatokat, s egy gyönyörteljes összeolvadás képeivel helyettesíti azokat. Az elődszöveg(ek)hez való burkolt ödipális viszonyulás egyébként is pontosan modellálja a szöveg alapvető remetaforizációs törekvéseit, melyek a par excellence filozófiai metafora, a Nap/Fény képének uralmi helyzetből történő kibillentését célozzák: ahogyan ugyanis a „világosság” (és a hozzá kapcsolódó tropikus hálózat) felbukkanásának majd visszavonásának ismétlődő szövegbéli játéka a nyugati filozófia e végső jelentettjére utaló képrendszer *Aufhebung*jaként gondolható el, úgy a pretextusokkal szembeni ambivalens pusztító és életre keltő viszony is lefedhetőnek tűnik e hegeli terminussal. A pusztítás és az élvezet trópusai így mint-ha csak az élet- és halálösztönök bináris oppozícióiként feszülnének egymásnak a szövegben. Ezt az ellentétet azonban éppen Freud oldja fel azzal, hogy a legerőteljesebb életerőként a halálösztönt nevezi meg, mint az inorganikus állapotba történő visszatérésre készítő, minden élőlényben ott munkáló hajtóerőt. Az élet végcélja és legfőbb feladata ekképp önnön végcéljának késleltetése lesz, azaz az örömelv Freud logikájában egyértelműen a halálösztönök szolgálatába kerül.

Esterházy szövegének „menekülése” így a halál elleni küzdelem leírása lesz ahol az ismeretelmélet klasszikus trópusainak megsemmisítése, az elbeszélés hagyományos formai elemeinek elpusztítása, az előd-szöveg (s általában a költő Atyák) halála – majd ezen ősjelenet emlékének eltörlése – egyképp az eredettől (a nem-léttől) való távolodás, vagyis paradox módon az örömelv „mámoros” megnyilvánulásainak eszközeiként funkcionálnak.

Amint a Freudot értelmező Bloom formulája mindezt összefoglalja: „a szó szerinti értelem egyenlő az elsőséggel, ami egyenlő az értelem egy korábbi ál-

lapotával, ami egyenlő a dolgok egy korábbi állapotával, ami egyenlő a halállal. A szó szerinti értelem ezért, egy metaleptikus ugrás révén, a halál, míg a figuratív értelem Erősz.²⁰

A mámor enyhe szabadsága ennek értelmében egyrészt Erosznak a pusztulást elodázó, csupán korlátozott lehetőségeire, ugyanakkor viszont e játék Barthes által garantált gyönyörteli szabadságára is utal, a retorikai autoritás sikeres megkaparintására (már a cím esetében is: egy rivális szöveggel szemben), vagyis az (irodalmi értelemben is vett) elmúlás és felejtés felett aratott pillanatnyi diadal mámorára.

1 WERNITZER Julianna, *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994, 103.

2 Slavoj ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London–New York, 1992, 196.

3 „Olyan gömb ez, amelynek a közép-pontja mindenütt van, a kerülete sehol.” Blaise PASCAL, *Gondolatok*, Gondolat Kiadó, Bp., 1983, 31.

4 Lucien DÄLLENBACH, *The Mirror in the Text*, Polity Press, 51.

5 Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Osiris Kiadó, Bp., 1996, 79.

6 Roman JAKOBSON, *Mi a költészet? = Strukturális II*, Európa Könyvkiadó, Bp., é. n., 20.

7 BARTHES, *i. m.*, 79.

8 ESTERHÁZY Péter, *A rózsza*, Jelenkor, 1986. március, 203.

9 Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség = Uő, Recepcióelmélet, esztétikai tapasztalat, irodalmi hermeneutika*, Osiris Kiadó, Bp., 1997, 218.

10 Julia KRISTEVA, *Nárcisz: az újfajta téboly*, Café Babel, 1995/4, 53.

11 Paul de MAN, *Allegories of Reading*, Yale Univ. Press, New Haven, 1979, 105.

12 Michel FOUCAULT, *A kívülség gondolata = Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 100.

13 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1996, 166.

14 Walter BENJAMIN, *A mesemondó = Uő, Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, Bp., 1969, 107.

15 Laurence STERNE, *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*, Új Magyar Könyvkiadó, Bp., 1956, 447–448.

16 Peter BROOKS, *Freud metanarratívája = Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, Filum Kiadó, Bp., 1998, 358.

17 Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia = Az irodalom elméletei V.*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.

18 Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, Osiris Kiadó, Bp., 1999, 165.

19 BARTHES, *i. m.*, 82.

20 Harold BLOOM, *Az elhárítás és a költői akarat freudi fogalmai = Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, 395.

Csokonai és Juhász Ferenc között – a száz éve született Gulyás Pál költészetéről

A magyar költészetnek az a hagyománya, amely a folklórral (és a régi magyar költéssel) érintkezik, valójában hosszú évszázadokon keresztül érvényesült. A régi magyar vers, és erre Németh László vagy Féja Géza egyaránt rámutattak, igen sokat merített a népi költészeti tradíció tárházából, és a magyar költészet történetében a népi hagyományok, az irodalmi népiesség, a folklorizmus felfedezése, példaként állítása – egykor Faludi Ferencnél és Csokonainál, később Petőfinél és Aranyánál, a huszadik században a népi mozgalom költőinél: Erdélyi Józsefnél, Sinka Istvánnál, Illyés Gyulánál és Gulyás Pálnál, végül 1945 után az „újnépiesség” lírikusainál: Nagy Lászlónál, Juhász Ferencnél, Kormos Istvánnál – nemcsak a hagyományhoz történő visszatérést jelentette, hanem új szemléleti formák, poétikai eljárások kezdeményezését is. Költészet és népiesség találkozása a magyar irodalom évszázadai során több alkalommal is ösztönző módon hatott arra a szinte folyamatos szellemi igényre, amely éppen a régi és az új, a hagyomány és az újítás alkotó egyeztetése által kívánta építeni irodalmunk, általában a magyar kultúra szellemi folytonosságát.

A költészet és a népiség találkozása a két világháború közötti úgynevezett népi lírai irányzat hanyatlása, majd felbomlása után sem vesztette el irodalomtörténeti szerepét. Ahogy utak vezettek a népi lírához a múltból: a tizenkilencedik század népi-nemzeti klasszicizmusától, a századforduló irányzataitól és Ady Endre költészetétől, úgy vezettek utak a népi líra költőitől a magyar költészet 1945 után kibontakozó újabb korszakához. A fiatal Illyés otthonosságára és józanságára Simon István és Fodor András, Sinka látomásos balladáira Nagy László és Kormos István, Gulyás Pál egyetemesség-mítoszaira Juhász Ferenc, a régi magyar vers archaikus stílusára Csanádi Imre költészete válaszolt. A költői népiség hosszú évszázadokon átívelő igényének ők adtak új értelmet, a népi hagyományoknak új küldetést. Költői szemléletüket a népi hagyományok szabták meg, világképüket a nagy történelmi és nemzeti újrakezdés alakította, alkotó személyiségüket kívánták a magára eszmélő közösség szolgálatába állítani. A háborús évek után fellépő költők: Juhász, Nagy, Simon, Kormos, Csanádi, Fodor és mellettük Darázs Endre, Sípos Gyula és mások a nép hűségében, érdekeinek szolgálatában látták a népiség értelmét, a népi költő feladatát, és nem abban, hogy poétikájuk kövesse a népies hagyományokat. A nép szolgálatát természetesen másként értelmezték, mint az akkori hazug hatalom. A műhelyben előre néztek, nemcsak a hagyományokhoz ragaszkodtak, hanem a művészi megújulás eszményeihez is. A hagyomány igazságát a modern költő igazságával kötötték össze: a régiből s az újból egységet teremtő Bartók lett legfőbb mesterük.

Németh László korán észrevette, hogy munkásságukban a „bartóki” vállalkozás öltött új alakot. „A legmeglepőbb jelenségek egyik – fejtegette –, mint húzódik-ren-deződik, mintha csak mágneses erővonalak irányítanák, a nemzedék java (Juhász Ferenc, Nagy László, Fodor András, Csanádi Imre, Simon István – csak akiket én ismerek) az epigon-költészettől, amelynek a csapásán elindult, egy időszerűtlennek látszó, új népiség felé, amely azonban a népben megőrzött mélyebb irodalmi, embe-ri elemekkel igyekszik »sematikussá váló« életüket s irodalmukat gazdagítani. Bar-tók példája e költők egyikén-másikán már közvetlenül is érezhető, [...] joggal beszél-hetünk irodalmunk bartóki vonaláról.” Annál inkább, mert e „vonalat” mind újabb és mind fiatalabb költők vezették tovább: az ötvenes évektől Csoóri Sándor, Szécsi Margit, Takács Imre, Kalász Márton és Tornai József, a hatvanas évektől Ágh István, Bella István, Buda Ferenc, Ratkó József és Kiss Dénes, a hetvenes évektől Utassy Jó-zsef, Kiss Benedek, Kiss Anna, Kovács István, Szepesi Attila, Serfőző Simon, Tamás Menyhért és Bari Károly. Minden fellépő új költői nemzedék szárnyukra bocsátotta azokat, akik szavaik „tisztá forrását” a népi örökségben keresik. Ez a „tisztá forrás” a legnagyobb erővel – a magyar líratörténetben is tektonikus mozgásokat okozva – Nagy László és Juhász Ferenc költészetében tört fel: mindketten költői forradalmat csináltak, mégis mindkettejük költészete a hagyományokra támaszkodott, ennek so-rán a „népi líra” hagyományaira is. Nagy László lírájához Sinka István balladáitól, Juhász Ferenchez Gulyás Pál mitologikus verseitől és rajta keresztül Csokonaitól és a debreceni „fűvész” költőktől vezetett út, ezek a kapcsolódások is azt jelzik, hogy a „népi lírikusok” korszakos jelentőségű poétikai kezdeményezéseket tettek, és mun-kásságuk a magyar költészet újabb szemléleti és nyelvi fordulatait készítette elő.

Sinka és Gulyás kétségtelenül az 1945 utáni magyar líra egy bizonyos: a népi ha-gyományokból is táplálkozó irányzatának az ősztönző mestere lett. A debreceni költő azonban egészen más pályán haladt, egészen más irányokban tájékozódott, mint a bi-hari puszták, a pásztori kultúra lírikusa. Gulyás költői pályája, mint ismeretes, a Nyugat vonzásában indult, a magyar költészet európai igényességét, nyugati tájéko-zódását képviselte. Ugyanakkor utóda volt a debreceni „fűvész” költőknek: Földi Jánosnak, Fazekas Mihálynak, Diószegi Sámuelnek, és mindenekelőtt Csokonai Vitéz Mihálynak, az ő örökségüket keltette életre, midőn a kertben és a mezőn keresett ott-hont és nyugalmat: költői emléket állítva a növényi létnek, a „boldog mély világ-nak”, a „termő rejtelemnek”. Bölcséleti érdeklődése és elvont gondolkodása a termé-szet ábrázolása révén fejezte ki eszméit és felismeréseit. A természet rejtelmeiben elmerülő költészet, a debreceni hagyományok követése tévesztette meg Babitsot, midőn *Nyugat*-beli bírálatában elmarasztalta Gulyást. Azt vetette a szemére, hogy Csokonaival ellentétben nem „mennél európaibb” akar lenni, hanem „mennél debrecenibb”. A bírálat igaztalan volt, a költő sértődötten vonult vissza debreceni magányába, s valóságos mítoszt alakított ki szülővárosa körül. Eltávozott a *Nyugat* táborából, a szerveződő népi mozgalomban keresett szerepet. Németh László iro-dalomértelmezését fogadta el: a népi hagyományokat állította szembe a nyugatos költészet eszményeivel.

Az öntudatos debreceniség, a népköltészet poétikájának hatása mindazonáltal csu-pán Gulyás Pál költői fejlődésének egyik állomása volt. Igazán jelentős költő akkor lett belőle, midőn a mítoszok világába merült, és a mitikus költészet szemléleti for-mái által fejezte ki korának mind félelmetesebb történelmi és kulturális feszültségeit.

Az érzékelhető valóság mögött Gulyás egy másik világot keresett, amely a látszatok rendjével szemben a lényeket hordozza, és amely végső magyarázattal szolgál a való világ fájdalmas ellentmondásaira. A világmindenséget és az emberi történelmet vak erők személytelen küzdelmének tekintette, mind nagyobb kiábrándulással figyelte azt a létfolyamatot, amelyet az ifjúságban érteni vélt és áhítatos versekben ünnepelt. Reménytelennek látta a „személyes én” helyzetét, végképp meghasonlásba került a történelemmel és a mindenséggel. Ebből a meghasonlásból hozott szabadulást a mítosz: a személyes és közösségi tapasztalatok mitologikus magyarázata.

Gulyás Pál világképet, világmagyarázatot akart alkotni, s ennek a lehetőségét az emberiség nagy mítoszaiban találta meg. Ezek a mítoszok mintegy jelképes értelmű rendszerbe foglalták, és közérthető magyarázattal látták el az ember természeti és társadalmi kapcsolatait, amelyeket a debreceni számkivetésben élő költő mindig is keresett. A múlt üzenetét kutatva Gulyás valósággal tudós módjára dolgozott. A harmincas évek magyar szellemi élete különben is érdeklődéssel hajolt a régi kultúrák és archaikus mítoszok fölé. Kerényi Károly, Hamvas Béla, Várkonyi Nándor és a *Sziget*-mozgalom az ősi kultúrák mitologikus világmagyarázatát kutatták, bennük találván meg az emberiség legrégebbi tudását, az emberi gondolkodás ősforrásait.

A debreceni költő hatalmas műveltségre támaszkodott munkája során, a magányos szellem mohóságával vette birtokába a mitológiát és a világirodalmat. Megtanult ógörögül, izlandi és középfelnémet nyelven, finnül és románul, sőt keveset szanszkritül is, hogy a klasszikus és archaikus szövegeket eredeti alakjukban tanulmányozhassa. Ahogy Németh László mondotta: „azokba a költőkbe vagy inkább művekbe veszi be magát, amelyek egymagukban egy egész népet jelentenek.” Így ásta magát Homéroszba, Aiszkühüloszba, az *Eddá*ba, Dantébe, Schillerbe, Hölderlinbe, Madáchba, a román népköltészetbe, a szanszkrit irodalomba, a kínai filozófiába, végül a *Kalevalá*ba. Még a *Nyugat* kiváló műfordítói: Babits, Szabó Lőrinc, Illyés mellett is kitűnt fordításaival abban, hogy eladdig ismeretlen területek meghódítására vállalkozott: a klasszikus német költészet, kivált Schiller tolmácsolása mellett ónémet hőseposzt: a *Nibelung-éneket*, izlandi sagát, az *Edda-dalokat*, sőt román halottas éneket: az *Ale mortului*t szálaltatta meg magyarul. E művek és mesterek körében az ősi mítoszt kereste, az eredeti ideát, amely végső lényegére sűríti az emberi tapasztalatot. A népek lelkét, az emberiség közös tudatát vélte megtalálni bennük, Németh László szép kifejezésével, amely az 1954-ben keltezett *Gulyás Pál szobájában* című tanulmányban található, „a nagy kalóriájú szénrétegeket, amelyekbe egész erdők temetkeznek”.

A mítoszok nyelvén fejezte ki önmagát, gyakran nehezen érthető utalásokban, tudósoknak való jelrendszerben. Az emberiség ősi mítoszai és homályba vesző története nyomán épült költészete. A debreceni műhely mítoszok vonzásába és metszéspontjába került. Versei megteltek a görög, a germán és a finn mitológia hőseivel, történelmi szorongását vagy költői hitvallását a mitologikus történetek és epizódok nyelvén fejezte ki. A *Nibelungi kód* a germán mitológia kegyetlen hadistenét: Thort és vérengző farkasát: Fenrirt, az *Itáliához* Dante mitologikus állatait: a nőtényfarkast, az oroszlánt és az agarat, a keresztény és az izlandi mitológiát, az *Etruszk üzenet* a „Sibyllák szavát”, a *mythosok határán* Orpheuszt, Prométheuszt, a Hórákat és észak isteneit idézte fel. A mítosz isteneinek jelképes szerep jutott, a mitikus lények jelezték a háborút és a békét, a kegyetlenséget és az irgalmat, az emberi lélek és társadalom egymással küzdő ellentéteit. Gulyás mitologikus költészetének legfőbb forrása azon-

ban a *Kalevala* volt. A finn „naiv eposzban” találta meg költészetének végső mintáját és ösztönzőjét, azt a mitikus kulcsot, amely sorra megoldhatóvá teszi a magyar múlt és jövő, történelem és irodalom nagy kérdéseit.

Midőn Gulyás megismerte és kiaknázza az archaikus mítoszokat, ősi eposzokat és népi hiedelmeket, egyszerre volt költő és tudós, akinek érdeklődése, munkássága a *Nibelung-éneket* tanulmányozó Arany és a *Kalevalát* tolmácsoló Vikár Béla eredményeit folytatta, ugyanakkor az ősi mítoszokat költői módon birtokába vevő Juhász Ferenc költészetét készítette elő. Gulyás és Juhász költészete között a mítosz iránti érdeklődés, a mitológiai közkinccs tudós tanulmányozása hoz létre kapcsolatokat: egy szemléletforma, amelynek mindkét költő esetében – ha más-más módon, más-más eredménnyel is – poétikailag igen fontos szerepe van. Juhász, akárcsak Gulyás Pál, tudós költő, aki valósággal megtervezi költészetét, valósággal tudományos gyűjtőmunkával készül műveire, minden érdekli és foglalkoztatja, ami a létezés: a minden-ség és az ember megismerését elősegítheti. Innen ered a magyar líra történetében szokatlan természettudományos érdeklődése, ezért kerültek könyvespolcára a klasz-szikus és modern írók művei mellé az orvosi szakfolyóiratok, a tudományos kézi-könyvek és lexikonok. Minden tudást, az emberi létezésre irányuló minden információt össze akar gyűjteni, fel akar használni költői eposzaiban.

Mi okozza a tudás eme szokatlan vágyát, a teljesség szomját, a megismerés és összefoglalás állandó igényét? Juhász legalábbis a hatvanas években úgy érezte, hogy az emberi történelem kritikus pillanatához érkezett: először áll fenn az a lehetőség, hogy az emberiség elpusztítsa önmagát, s a költőnek e kritikus pillanatban, átélve a végső pusztulás szívszorító lehetőségét, fel kell mérnie az emberi létezés teljes körzetét, az emberi megismerés által birtokba vett világmindenséget. A válsághelyzetnek ez a mélyen átélt felismerése, a „krizeológiai” élmény és a nyomában következő megrendülés megint csak Gulyás Páléval rokonítja Juhász költői szemléletét.

A felismert válsághelyzet és a „krizeológiai” élmény következtében alakulnak ki Juhász Ferenc mítoszai. Ezek a mitikus költemények részben az emberiség mitológiai közkinccsére, közelebről megint csak Gulyás Pál költészetéhez hasonlóan, az archaikus finnugor mitikus hagyományokra épülnek, részben eredeti lelemények, önálló költői mítoszok, amelyek a mítoszkeltő képzeletvilágában kapták létüket. Szeretnék mindkét változatra egy-egy nevezetes példát mondani: *A Szent Tűzőzön regéi* és a *Gyermekdalok* című mitikus költői eposzokra gondolok. A tűzőzön-eposz, e hatalmas világvége-költemény, egy osztják-vogul mítoszra épül, amely szerint Tórem isten, a világ ura, meglegelvén Kul-at-ér, az ősgonosz bűneit, szent tűzőzönnel égeti fel, tisztítja meg a Földet, az ördög birodalmát. A tűzőzön égi büntetés, az emberiségnek azért kell lángokban elpusztulnia, mert a gonosznak engedelmeskedett, az ő parancsait követte. Az archaikus mítosz ebben a költeményben ugyanakkor szervesen egybefonódik a világvégéről kialakult tudományos (pontosabban: tudományos-fantasztikus) elképzelésekkel, azaz az atompusztulás képének és következményeinek ijesztő leírásával. Mitikus és természettudományos látomások egymásba játszásából, egymást kiegészítő szerves kölcsönösségből jön létre a vers szuggesztív módon látomásos kifejezőmódja, erőteljes költői nyelvezete.

A másik világvége-eposz, a *Gyermekdalok* mitológiája, ha nem is előzmények nélkül, már merőben a költő teremtő képzetének eredménye. Az eposz „ősképe” az a kérdés, mely korábban *Az éjszaka képei* című oratórium látomásai között kapott meg-

fogalmazást: „Maradt-e ember az Űr halál-szigetén? Maradt-e ember e földi másvilágon?” A nagy terjedelmű költői eposz e „maradék-ember” köré rajzol szuggesztív mítoszt. E mítosz hőse, furcsa szentje és ijesztő szörnye különös teremtmény, az atomsugárzás által megzavart genetikai kód rendhagyó alakulata, derékig ember, deréktól sárkány, akiben mintha Vörösmarty fájdalmas ítéletének tárgya: „az ember-faj sárkányfog-vetemény” kelt volna életre. Juhász mitikus monstruma az emberiség iszonyú pusztulását és szörnyű végét példázza, egyszersmind az emberi lét szépségének és költőiségének is emléket állít, tragikusan, elégikusan búcsúztatva el a „tiszta dalt”.

Juhász hatalmas versei tudatosan és arányosan szerkesztett konstrukciók. Hatalmas arányaikkal és gazdagságukkal a korabeli magyar költészet talán legfeltűnőbb vívmányai. Kétségtelen, hogy nem illeszkednek költészetünk hagyományos alakzatai közé, noha természetesen nem függetlenek a folytonosságtól, a hagyományban testet öltő formáktól és módszerektől. A magyar vers, miként általában az európai, a kifejezni kívánt mondanivaló, érzés és gondolat legfontosabb elemeit és összefüggéseit választja ki, s rendezi őket struktúrába valamilyen kötöttebb vagy szabadabb asszociációs eljárás és logika szabályai szerint. Ez a vers tehát analitikus: a költő válogat, levezet, szerkeszt és komponál. Juhász „hosszú versei” ezzel szemben szintetikusak: költőjük a teljesség valamennyi – lehetőleg valamennyi – elemét felsorakoztatja, nevet ad a létezésnek és a képzelet dolgainak, leírja a Mindenség néhány övezetét. Juhász maga is arról beszél, hogy a költészet hivatása az összefoglalás.

A szintetikus alakzat általában a keleti költészetben: az óind eposzokban, az Ószövecségben, a finnugor és szamojéd mítoszokban, a *Kalevalában*, a türk és kazah hősi énekekben otthonos. Juhász Ferenc az archaikus költői formák technikai örökségét veszi át, így a finnugor és a magyar folklór formáit is, és ebben ugyancsak Gulyás Pál szándékát, poétikáját követi. Ez az archaikus-folklorisztikus hagyomány természetesen a modern költészet kontextusában jelentkezik, beépül abba a kompozícióba és szervezetbe, amit a képtársítások „szürrealisztikus” szabadsága, tudományos, sőt futurologikus természete jelent. A szintetikus modellnek azonban nemcsak az ősi keleti örökségben lehetnek forrásai, hanem a modern költészetben is. Az „enciklopédikus” líra igénye a modern európai és amerikai gyakorlatból is ismerős.

Valójában az a költői szemléletmód és poétika, amelyet Gulyás Pál létrehozott vagy pontosabban: amelynek létrehozására törekedett, maga is eltávolodott az európai költészet analitikus módszerétől, és az ősi, közelebből a finnugor vers szintetikus látásmódjához és poétikájához közeledett. Juhász és Gulyás Pál költői látásmódja és formakezelése több ponton is érintkezik, ugyanakkor Gulyás a Csokonai által klasszikus magaslatra emelt debreceni „fűvész” költői hagyománnyal is összekapcsolja azt a lírát, amelyet Juhász Ferenc alkotott, és amelyben a „tenyészet országával” kialakított látomásnak létbölcséleti jelentősége van. Valójában Gulyás költészete köti össze egymással a debreceni természetbölcséletet és a modern (az egzisztencialista filozófiával érintkező) természeti mítoszt.

Eisemann György: *Mikszáth Kálmán*

Az elmúlt évtized alapvetően átformálódó irodalomértése lényeges pontokon igyekezett újraolvasni irodalmi hagyományunk meghatározó szövegeit, életműveit. Mivel egyrészt értelemszerűen egy folyamatról van szó, másrészt pedig bizonyos értelmezői nyelvek és irodalomszemléletek elméleti előfeltevéseinek, olvasási stratégiáinak a hatékonysága, érzékenysége eleve kijelöl és egyben behatárol egy meghatározott szövegtörzset, ezért bizonyos életművek gyorsan és termékenyen az újraolvasás centrumába kerültek, másokhoz viszont – bár az irodalom intézményes kereteiben nem szorultak látványosan vissza – ritkán fordultak az újabb szemléletű vizsgálódások. Mindenképpen ez utóbbiak közé sorolható Mikszáth Kálmán prózaírói munkássága is. Egy kissé talán szélsőséges példával illusztrálva ezt a megállapítást: míg Asbóth János egyetlen regényéről négy – az újabb értelmezői nyelvek valamelyikét beszélő – tanulmányt publikáltak (Szajbély Mihály; Gergye László; Milbacher Róbert; Pozsvai Györgyi) az elmúlt évtizedben, addig Mikszáth szövegeiről kevés olyan interpretáció jelent meg, mely a modernebb értésmódok felől, napjaink megváltozott léttapasztalatának, irodalomszemléletének evidenciái alapján kísérelte volna meg radikálisan újragondolni a Mikszáth írásművészetéről született eddigi belátásokat, illetve egyáltalán megpróbálta volna tisztázni egy ilyen alapú kérdés lehetőségességét, esetleges hatékonyságát.

Félreértés ne essék: a Mikszáth-szakirodalomnak vannak alapvető és mind a mai napig meghatározó tanulmányai, s természetesen az elmúlt évtizedben is bőven születtek ilyenek. De ezek érzésem szerint kevésbé mozdították ki a hagyományos Mikszáth-olvasást, és sok lényeges pontban nem korrigálták a főként a marxista irodalomtörténet kanonizációs törekvéseikről rögzült, vagy más okból hatékonyságukat veszített olvasásmódokat. Eisemann György munkája – a Korona Kiadó Klasszikusaink sorozatában megjelent Mikszáth-kismonográfia – erre a korántsem egyszerű feladatra vállalkozik. Az új szemléletű életműkonstrukciót megalapozni hivatott Bevezetés két meghatározó ponton igyekszik kijelölni a Mikszáth-kutatás lehetséges új irányait.

Teljes joggal hívja fel első lépésben a figyelmet arra, hogy Mikszáth munkáit szinte kizárólag XIX. századi szöveggként olvasták, „gyakorlatilag nem választották el a 19. századi tradíciótól”, és „a Mikszáth-művek kanonizációja lényegében a 19. századra vonatkozó akkori fogalomhasználat által valósult meg” (6., 7.). Annak ellenére, hogy Mikszáth szövegei a magyar próza első modernség közvetlen közelében születtek, a recepció fő kérdései leginkább arra vonatkoztak, hogy mit vett át Jókai romantikájából, hogyan terelte helyes útra annak túlzásait, mennyiben kapcsolható

életműve a realizmus „haladó” hagyományához stb.; a Mikszáth-életművet ért bírálatok pedig sokszor azt kifogásolták, hogy a mesélőkedv és az anekdotizálás háttérbe szorította Kemény vagy akár Eötvös összetettebb elbeszélőszerkezeteit. Bármennyire sok szál fűzi is Mikszáthot ehhez a hagyományhoz, mindenképpen motivált és indokolt Eisemann próbálkozása, aki elsősorban az irodalmi hermeneutika, a recepcióesztétika és részben a dekonstrukció bizonyos elméleti belátásaira alapozódó értelmezői nyelven tesz kísérletet a Mikszáth-szövegeknek a prózai modernség poétikai eljárásai (intertextuális eljárások modernbb változatai; szövegek nyelvi teremtettségére való reflektáltság; műfaji konvenciók dekonstruálása stb.) felőli megszólaltatására, újraértésére.

Másrészt – ezzel szoros összefüggésben – utal annak az elmúlt évtizedekre annyira jellemző olvasási stratégiának a terméketlenségére és önismélteléseire, mely állandóan a romantika és a realizmus fogalmi apparátusára támaszkodva igyekezett Mikszáth írásművészetének alapjellemtől felvázolni, a két irányzat ellentmondásos kettősségében jelölve ki a Mikszáth-életmű kulcsmozzanatát. A romantika és a realizmus prózapoétikai sajátosságainak megítélését tekintve a magyar irodalomtörténetben elsősorban a Szegedy-Maszák Mihály által képviselt felfogáshoz csatlakozik a monográfiaíró. Eszerint a realista prózai művek nem a romantikus szövegformáló elvek, prózapoétikai eljárások ellenében, hanem azokkal szoros összhangban jöttek létre: az irracionális, transzcendens elemek jelenléte, a valóságreferenciák viszonylagossá tétele, az esztétikai világ teremtettségére vonatkozó reflexiók, a különböző szöveg-hagyományokkal való játék stb. szerves részeivé válhatnak a realista regényeknek is, még ha a világkép modalitásában, a szövegszerveződésben a mimetikus eljárások válnak is dominánssá. Eisemann György annyiban radikalizálja ezeket a belátásokat, hogy szerinte nemhogy „a romantikával ellentétes, hanem ahhoz illeszkedő irányzattal van dolgunk”: „a történeti realizmus [...] a romantikus paradigmán belül helyezhető el, annak variánsaként” (37., 38.). Ez az állítás természetesen vitatható, s kétségbe vonható az is, hogy a realizmus valóban nem teremtette-e meg a „jelentésképzés új módozatait”, vagy „az irodalmi beszéd új dimenzióját”. Olvasói és értelmezői gyakorlatom tapasztalataira hivatkozva részben én is alá tudom támasztani ezt a hipotézist: Kemény Zsigmond leginkább a realizmus regénypoétikai és világképi evidenciái alapján szerveződő művének, *A rajongóknak* lehetséges olyan olvasata, mely a szöveget a romantika egyik legalapvetőbb kérdésére, az elidegenedés létélményére adott sajátos válaszként interpretálja, s így akár párhuzamba is állítható Kemény romantikus elbeszélésével, az *Allikmet, a vén törpével*.

Természetesen a Mikszáth-életmű vonatkozásában is fontos következményei vannak ennek az elméleti belátásnak, melyet Eisemann az egyes művek interpretációjánál termékenyen hasznosít is. Ahogyan arra már mások is rámutattak (többek között implicit módon még a romantikus-realista Mikszáth „kényszerkategóriáját” megalkotó Barta János is!) Mikszáth írásművészetének nem a (korszerűtlenül) romantikus és a („haladóan”) realista poétikai eljárások sajátos kettőssége, vagy egyik vagy másik domináns érvényesülése a legfőbb jellegadó tényezője. A Mikszáth-szövegek – a narrációt, elbeszéltséget mint legfontosabbá váló epikus alaptényezőt a középpontba állítva – tudatosan rengeteg szöveg-hagyományra játszanak rá: különböző archaikus (legenda, népmese, eposz stb.) vagy modernebb műfajok, különböző stílusirányzatok poétikai-világképi eljárásait alkalmazzák a szövegek szerveződésében, az esztétikai-

lag teremtett világ felállításában, s a befogadónak ilyen összetett elbeszéltségű művekkel kell szembesülnie. A mese, az eposz, a legenda műfaji konvencióinak, a történelmi vagy irányregény hitelesítő eljárásainak, a romantikus (vagy sokszor inkább biedermeier) szerelmi történetek sablonjainak transzformálása, dekonstruálása más-más módon és mértékben, de fontos szerepet kap a *Beszterce ostromában*, a *Különös házasságban* vagy a *Nosztty fiú...*-ban egyaránt. A *Galamb a kalitkában* című hosszabb elbeszélés pedig egyértelműen reflektál a romantikus és realista eljárásmódok által konstruált világok egyaránt szövegszerű teremtettségére, s egyben jelzi azt is, hogy Mikszáth írásművészetének „modern karakteréhez tartozik a kész formák »barkácsolása«, az átvett elemek újrastrukturálása” (39.).

Bár a Bevezetés zárósora bejelenti a kánonképződési folyamatokhoz való aktív hozzájárulás igényét, a kismonográfiára szerencsés módon nem jellemző az elmúlt években már-már divatossá váló újrakanonizálási kísérlet erőltetése. Nem szándéka a „méltánytalanul” elfelejtett művek köztudatba emelése, ahogyan a túlzottan méltatott szövegek „elsüllyesztése” sem. Eisemann, ha szükséges, radikálisan módosítja a hatástörténet által elének tárt interpretációkat (*A gavallérok*, *A beszélő köntös*, *A Noosztty fiú esete Tóth Marival*), ha pedig nem, termékeny szempontokkal, újabb elméletekre támaszkodó olvasásmóddal egészíti ki a korábbi interpretációkat (*Szent Péter esernyője*, *A fekete város* stb.). Értelemszerűen módosulnak például a marxista irodalomtörténet-írás által legitimált Mikszáth-kánon súlypontjai, maguk a kánont képező alapszövegek azonban maradnak.

Egy esetben tér el ettől a módszertől Eisemann György és jelenti be a radikálisabb kánonmódosítás szükségességét – egyben megteremtve ezzel az életműkonstrukciót felállító kismonográfia leginkább sebezhető, vitatható pontját is. A *Különös házasság*ot ugyanis – összevetve a *Nosztty fiú...*-val – „a Mikszáth-kánonban csökkenő fontosságúnak” (118.) ítéli meg, s egy olyan „széthulló” kompozíciójú, esztétikailag kevésbé értékelhető regényként interpretálja, ahol „a történetben párbeszédbe kényszerített, ám egymással formai-nyelvi dialógusra képtelen elemek” (az irányregény, a történelmi regény, a mese műfaji konvenciói) „viszonyba kényszerítése igen csekély szemantikai produktivitást eredményez” (123.). Érdekes módon a monográfiaíró itt veszi át egyedül a mű korábbi olvasatait meghatározó főbb szempontot, az irányregény elvárásaira alapozott műfaji kiindulású olvasást, azt az értelmezést záró sorok ironizáló megjegyzései által is megerősített gyanút keltve ezzel, hogy a kelleténél talán kevésbé választotta le Eisemann a *Különös házasság* szövegét a hozzá kapcsolódó (társadalomkritikai didaxist erőltető) interpretációktól, s – mintegy a szöveg elidegeníthetetlen intenciójának tulajdonítva – inkább ez utóbbiakat „olvasta”, kritizálta. Bár – szemben a korábbi értelmezésekkel – tisztán poétikai kategóriaként kezeli az irányregény műfaját, a szöveg meghatározó tendenciái elbizonytalanítanak egy ilyen érdekeltségű olvasat következetes érvényesíthetőségében, így kimozdíthatóvá téve az értelmezés alapját és a kánonra vonatkozó végső konzekvenciát is. Kérdéses ugyanis, mennyiben kérhetők számon az irányregény műfaji konvenciói egy olyan szövegen, amely egy következetesen érvényesülő „szerzői rábeszélő stratégia” (Ricoeur) helyett (főleg az elbeszélőnek köszönhetően) állandóan elbizonytalanítja a befogadóját, mit tekintsen valósnak, igaznak vagy „értéktelítettnek” (a szerelmi levelezés története; Döry Mária bemutatása; viláágértelmezések, vallásos hitek, igazságfogalmak relativizáltsága; nagy történelmi személyiségek ironikus perspektíváltsága stb.). Így nem

törekszik megteremteni a nemzeti, közösségi sorsot érintő üzenetet, tételt problémátlanul elsajátító odaértett (ez esetben ideális) olvasóját, sőt a szöveg epikus alap tényezői sem igyekeznek ilyen egyértelmű tétel (a kor egyházpolitikai vitáiban való állásfoglalás) kimondására. Ezek a csak érintőlegesen említett tendenciák mind arra utalnak, hogy a *Különös házasság* szövege ugyanúgy transzformálja a XIX. századi irányregény műfaji konvencióit, mint teszi azt a történelmi regény (játék a hitelességgel stb.), az eposz (a Buttler család ősi átkának archaikus „áthagyományozódása”) vagy a mese (a három próbatétel paródiája stb.) műfaji hagyományával. Így ezek a szövegszervező elvek – szemben Eisemann véleményével – nem szemantikailag szét tartó elemeket képeznek, hanem szerves részei lesznek egy olyan összetett elbeszélőszerkezetnek, ahol a kompozíció egységesítésében és a jelentésképzésben komoly szerepet kapnak a relativizmus világképteremtő és szövegszervező elvei, valamint a metaforikus történetmondó formaelv következetes jelenléte.

Napjaink irodalomtörténet-írói gyakorlatának megfelelően Eisemann György kismonográfiája nem törekszik a Mikszáth-életművet egy fejlődéstörténeti ív egy-egy szakaszaként leírni, vagy a mikszáthi írásművészetet összegző alpműveket kiemelni: a szövegeket azok intenciói és saját értelmezői nyelvének, elméleti előfeltevéseinek, elvárásainak dialógusában igyekszik megszólaltatni az egyes fejezetekben. Szerkezetileg majdnem minden egyes fejezet két részből áll: az egyes szövegek interpretációján túl a monográfiaíró rövid elméleti „bevezetőkkel” felvázolja az adott mű vonatkozásában Mikszáth írásművészetére általánosítható, jellemző poétikai, világgépi formaelveket is. Így elemzi Eisemann többek között a *Galamb a kalitkában* a már említett romantika-realizmus apóriájának kontextusában, az anekdota műfajának poétikája alapján a *Beszterce ostromát*, a legendaképződés megnyilvánulásaként a *Szent Péter esernyőjét*, a mitizálás sajátos eljárásai, valamint a groteszk és a tragikum esztétikai minőségeinek kategóriái alapján *A fekete várost* stb. Három – ebben az összefüggésben lényeges – momentumról írok a továbbiakban.

A monográfia egyik nagy erényének tekintem a történelmi regény műfaji kérdéskörének felvetését a Mikszáth-szövegek vonatkozásában. A korábbi szakirodalmi megítélések nem tulajdonítottak különleges szerepet és funkciót a történelmi eseményeknek Mikszáth műveiben, egyszerű tematikus bázist, pusztán érdekességet keltő hátteret láttak csak benne. Eisemann idesorolható értelmezéseiben (*A beszélő köntös; Különös házasság; A fekete város*) viszont számol az újraírt, átesztétizált történelmi múlt jelentésképző funkciójával, az esztétikai hatásstruktúrában játszott fontos szerepével. Bár a magyar szakirodalomban eddig tisztázatlanul hagyott műfaji kérdéskör átfogó vizsgálatára nem törekedhet a monográfiaíró, nem negligálja, vagy mellőzi azt: néhány tételmondatban felvázolja a történelmi regény általa lényegesnek tartott főbb szövegformáló eljárásait, formaelveit (49.; 119.), explicitté téve egyben azt a belátást is, hogy e műfaj problémájának esztétikai alapú értelmezése nélkül nem interpretálhatók sem Mikszáth, sem más XIX. századi regényíró idesorolható művei.

Jól érzékeli Eisemann azt is, hogy lényeges változás történik Mikszáth esetében a történelmi regény korábbi meghatározó műfajkonstituáló tényezőinek működtetésében. A történelmi múlt szent és sérthetetlen referencialtsága helyett annak nyelvi, narratív megjelenítésére, esztétikai jellegére való reflektáltság (mint azt *A beszélő köntös* talán túlságosan is csak erre a momentumra korlátozódó elemzése állítja, a szent jel másolás általi eltűnésében látva ennek a jelenségnek a „metaforáját”), a múlt jelent

allegorizáló képességének a tagadása (*Különös házasság*) vagy a múlt és a jelen különböző értésmódjai között közvetíteni hivatott elbeszélői metapozíció magabiztos fel-sőbbségének az elbizonytalanítása (*A fekete város*) mind-mind olyan szövegalakító tendenciák, melyek néhány lényeges pontban kimozdítják a történelmi regény XIX. századi hagyományát.

Bár a legfrissebb szakirodalom már teljesen mellőzi, a Mikszáthról a köztudatban élő felfogásban és a középiskolai oktatásban még mindig nagy fontosságot kap a dzsentri téma méltatása, mely szorosan összekapcsolódik a Mikszáth műveinek tulajdonított leleplező-társadalomkritikai szerep túlhangsúlyozásával. Eisemann *A gaval-lérok*-olvasata kitűnően jellemzi nemcsak ennek a kérdéskörnek napjaink olvasói érdekeltségében való háttérbe szorulását, hanem azt is, hogy ez a dzsentri problema-tika maguknak a szövegeknek sem a legfontosabb jellegadó tényezője. A korábban ti-pikusan leleplező dzsentri irodalomként olvasott *A gaval-lérok*ról Eisemann elemzése meggyőzően mutatja ki az elbeszélőszerkezet összetettségét, a különböző műfaji hagyományokra való rájátszás (régio-irodalom; utazási regény; legenda; karneváli műfajok) jelentésképző funkcióját, s mindezeket figyelembe véve tulajdonképpen megfordítja az eddigi interpretációk irányát: nem a lakodalmon saját történelmi múltjukat és vágyaikat színjátékszerűen megélő dzsentrik önmagában konzekvens világa „lepleződik le”, hanem annak az elbeszélői világlátásnak és beszédhelyzetnek a behatároltsága, mely úgy abszolutizálja ítéletmondását, hogy közben nem vesz tu-domást a másik világ öntörvényűségéről, annak saját realitás- és igazságfogalmáról. Hasonló módszerrel elemzi a monográfiáról a másik „dzsentri kulcsregényt”, a *Nosztty fiú...-t* is, s nagy általánosságban pedig úgy negligálja a társadalomkritikus Mikszáthról kialakított képet, hogy mellőzi egy ilyen alapú szempontrendszer érvé-nyesítését olvasataiban.

Mikszáth írásművészetének egy adott jellemzőjét tárgyaló rövid felvezetés és az ebből kiinduló újraolvasás egyes fejezetekben érvényesülő szerkesztési elve szá-momra egyedül a *Beszterce ostroma* interpretációjának az esetében nem tűnt teljesen adekvátnak. A Mikszáth-szövegek legtöbbszörében valamilyen módon érvényesülő anekdota műfaji konstituenseinek modern szemléletű tisztázásához érzésem szerint kevésbé meggyőzően kapcsolja a monográfiáról olvasatának alappilléreit. A szöveg-ben konstruálódó két világlátás (a jelen polgári világának konszenzusos világlátása és Pongrácz középkorias világlátása) „konfliktusát” ugyanis ez az interpretáció a kö-zös értést legitimáló anekdotikus nyelvhasználat és az anakronisztikus történelmi nyelvhasználat összeférhetetlenségében, egymással dialógusra alig képes ellentété-ben jelöli ki. Ráadásul ez utóbbi fő funkcióját abban látja, hogy a jelen életvilágának konszenzusát affirmatív módon megerősítő, „önfelismerést elősegítő pozícióval” (76.) bír. Ezeket az állításokat úgy érzem, kevésbé igazolja a *Beszterce ostroma* szöve-ge. Feltűnő ugyanis, hogy Pongrácz is érti a budetini várparancsnok (más összefüg-gésben Eisemann által is központi jelentőségűnek tartott) anekdotáját, annak sajátos „csattanóját”, tehát ő is képes egy ilyen nyelvnek az evidenciái alapján zajló kommu-nikációra. Valószínűleg éppen azért, mert ez a műfaj konvencionális elemeiben – a hagyomány folytonosságának a feltételezésében, a múlt eligazodási pontjait, iden-titásképző alapjait elsajátító befogadói közösség feltételezésében – őrzi Pongrácz ön-értésének legitimációs alapjait. A regény valódi „tragikus” belátása ugyanis érzésem szerint nem Pongrácz „Don Quijote-i” időből kiesettsége vagy az archetipikus társa-

dalmi mintákkal való anakronisztikus azonosulásának bolondságként lelepleződése, hanem az, hogy a jelen értésmódja a várur tetteinek motivációjában, megnyilvánulásaiban nem ismeri fel saját hagyományát, teljesen süket tehát saját múltjára. Csak a puszta kommunikáció szintjén – a színjáték révén – képes időlegesen „közös nyelvet” teremteni (egyébként végig színjátékként értik Pongrácz tetteit!), de képtelenek termékenyen lefordítani, beépíteni saját jelenük világlátásának megfelelő értékrendjükbe (szakrális rítusok paródiája Apolka átadásakor stb.). Érthető módon végig ironikus-kicsinyítő perspektívában látjuk Pongrácz alakját és tetteit, de implicit módon (metaforikus utalásokkal) inkább ennek a világlátásnak az oldalán bontakozik ki egyfajta nosztalgikusnak tűnő értéktelítettség, az önmaga konszenzusos evidenciáira *valójában reflektálni képtelen*, alapvető eligazodási pontjait veszített jelen életvilágával való szembesüléskor.

Ezek és a korábbi kritikus megjegyzések természetesen nem befolyásolják a monográfia egészének pozitív megítélését, már csak azért sem, mert ezeknek az állításoknak az adekvátsága kérdésében a recenzíró sem tud saját olvasatának *vélt* koherenciájánál magasabb ítélő fórumra hivatkozni. Eisemann György monográfiájával egy olyan irodalomtörténetileg és elméletileg egyaránt megalapozott munkával gazdagodik a Mikszáth-szakirodalom, mely sokat tesz annak érdekében, hogy a kedélyesen mesélő, anekdotizáló Mikszáth-kép mellett a szövegalkotásban és világképteremtésben a hagyományosabb és modernebb eljárásokat egy összetett elbeszélőszerkezetben egyaránt érvényesítő mikszáthi írásművészet képzete *erősödjék meg* a köztudatban és a kritikai értesben. A monográfia minden szempontból alkalmas arra a szerepre, melyre zárószóiraiban predesztinálja magát: kitűnő kiindulási alapot teremt a Mikszáth-életmű újraolvasásához, újraértéséhez.

(Bp., Korona Kiadó, 1998, 2001.)

BÉNYEI PÉTER

Magyar verstani szöveggyűjtemény I. Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)

A négy kötetre tervezett szöveggyűjtemény jelen első kötetének címadását az előszóban magyarázzák meg a szerkesztők: hagyományőrzésen a régi hangsúlyos vers továbbélését értik, hagyományteremtésen az új, időmértékes versformák meghonosítását. A szöveggyűjtemény nem verstani példatár, hanem a kor költőinek és lírátorainak saját maguk és kortársaik verselésére vonatkozó megjegyzéseit gyűjti össze. A gondos összegyűjtés jó szolgálatot tesz a magyar verstörténet (és tágabb értelemben a magyar irodalomelmélet) iránt érdeklődő olvasónak, mert az idézett szövegrészek többsége nehezen hozzáférhető helyeken található: a költők versesköteteinek előszavában és az egykorú folyóiratokban: *Magyar Hirmondó*, *Magyar Músa*, *Magyar Museum*, *Mindenes Gyűjtemény*. Emellett négy rövideb (Rájnisi, Révai) és egy hosszú (Pálóczi) tanulmány kéziratból most jelenik meg először. A kötet 27 szerzőtől 62 tételt

tartalmaz, legtöbbet (10) a szorgalmas levelező Pálóczi Horváth Ádámától és a még szorgalmasabban levelező Kazinczytól (tőle 4, hozzá 5 levél). A szövegeket változtatlan nyelvi alakban, de mai helyesírással közli, ami nagymértékben fokozza az olvashatóságot. Szintén elősegíti az olvashatóságot az, hogy az eredetiben függelékben közölt jegyzeteket beépíti (elkülönítve) a szövegek megfelelő helyére.

Az 1760-as évszám a maga korában nagy tiszteletnek örvendő, mára teljesen elfelejtett Molnár Jánosnak a régi jeles épületekről írott könyve megjelenési dátuma, amelynek előszavában – a követők nélkül maradt Sylvester János után – elsőnek tesz hitet a görög-római versformáknak a magyar költészetben történő alkalmazása mellett. A megelőző korszakból mindössze három szemelvénnel találkozunk: Sylvestertől, Gyöngyösitől és – nem egészen idevágóan – Gönczi György énekes-könyvének előszavából (1602). Mindenképpen ide kívánczolt volna Szenci Molnár Albertnek szoltárfordításához írott fejtegetése (1607) a magyar versek rímeléséről: ő emelt szót elsőnek a „vala-vala” rímelés ellen, és példának felhozta a Balassi-strófa művészi rímelését, alig néhány évvel az általa idézett *Bocsásd meg Úristen* első megjelenése után.

Szerencsés a kötetnek az a megoldása, hogy nem szerzőnként, hanem szorosan a megjelenés (illetve megírás) időrendjében közli az egyes írásokat. Így jól nyomon követhető a gondolatok történeti fejlődése és a kibontakozó viták lefolyása. Másrészt viszont jegyzetben (453–474.) a szerzők betűrendjében felsorolja a könyv az összes tőlük vett idézetet, a megjelenési helyek gondos feltüntetésével és esetleges magyarázó jegyzetekkel (lábjegyzeteket a főszövegben nem ad). Hasonlóképpen segíti az áttekinthetőséget a kötet szerzőinek szintén betűrendes, rövid (5–10 soros) életrajzi és működési ismertetése, irodalomtörténeti jelentőségük tömör értékelése (449–452.). Következő, igen hasznos jegyzék a verseléssel valamilyen vonatkozásban foglalkozó egykorú hazai kiadványok kimerítőnek mondható időrendi jegyzéke (1536-tól 1840-ig), a latin nyelvű kiadványokat (például iskolai poétikakönyveket) is beleértve (475–485.). Ezt az időrendi jegyzéket is összefoglalja röviden a szerzők betűrendjében (486–487.). Az egykorú írásokban hivatkozott külföldi szakmunkákat szintén felsorolja szerzői betűrendben, pontos bibliográfiai adatokkal (488–490.).

A dolog természeténél fogva a legnagyobb terjedelmet a deákos költők (Rájinis, Baróti, Révai) 1773–1787 közötti vitája foglalja el a könyvben (28–174.). E vita legjelentősebb darabjai Szalai Anna *Pennaháborúk* című szöveggyűjteményében is megjelentek (1980; *A prozódiai harc 1781–1783* című fejezet). E vita feszültséget kiváltó pontjai és általában az egész kötet anyaga mutatja, hogy meglehetősen szűk körre terjedt ki a tárgyalt kor verselmélettel foglalkozó szerzőinek figyelme: az antik formák meghonosítása, ezen belül a *h* hang és a zárhang + *r l* (*muta cum liquida*) szótagnyújtó szerepe; a magánhangzókivetés (*elisio*) megengedhetősége; a rímes hexameter (*leoninus*) és a négyes rím elítélése; a német és francia rímes strófaeképletek átvétele. Ezen a sovány vitaanyagon túl jobbadán csak az antik verslábak és sor-, illetve strófaeképletek (hexameter, alkaioszi stb. strófa) részletes felsorolása és példákkal való illusztrálása képezi a kor verstani szakirodalmának anyagát. Kivételt mindössze Földi János és Csokonai kiemelkedő értékű, de annak idején kéziratban elfekvő tanulmánya képez (1790, 1799); ők – mintegy Arany János előfutáiraiként – már a magyar hangsúlyos verselésről is igen figyelemreméltó megállapításokat eszközöltek. Az anyag soványsága következtében a szerkesztők a szöveggyűjtemény címének némileg ellent-

mondó válogatási szempontot alkalmaztak: nemcsak *verstani*, hanem *költészettani* (stilisztikai, esztétikai) és *helyesírási* (Rájnisi) idézetek tömegével duzzasztották fel a kötetet. Nem egy szemelvényben semmiféle szorosan vett verstani (prozódiai, metrikai) megállapítás sem található. A címnek megfelelő, kifejezetten verstani (verselméleti) anyag kisebb – és ezáltal olcsóbb – kötetben is elért volna. (Tekintve, hogy a kiadvány egyetemi tankönyvnek készült, az ár nem megvetendő szempont.) Másrészt viszont nem ártott volna néhány mellőzött szerzőről is említést tenni: Kalmár György latin *Prodromus*ából (1770) fordításban lehetett volna ízelítőt adni (bármennyire zavarosak is Kalmár fejtegetései), Gvadányinak (1790), Szenthe Pálnak (1792) és Somogyi Gedeonnak (1819) a négyes rímet védő, illetve az antik versformákat ellenző konzervatív véleményére hivatkozni, Teleki László könyvéből (*A magyar versszerzés mesteriségéről*, 1819) röviden idézni, esetleg Dayka fejtegetéseire utalni (1793). Viszont vesztés nélkül elhagyható lett volna például Virág Benedek latin(!) metrikai példatára (421–429.); túllontúl elegendő Földi példatára a görög–latin metrumokról (279–295.).

Ugyanez mondható a szakirodalmi bibliográfiáról, amely ugyan terjedelmileg nem jelentős (491–492.), de nagyrészt nem a tárgyalt kor verstani gondolkozására, hanem általában a régi (középkori) magyar vers ritmusára (Császár Elemér, Horváth János, Horváth Cyrill), vagy általában a régi magyar irodalomra vonatkozó műveket tartalmaz, sőt esetleg semmiféle idevágó vonatkozása sincs (Fónagy Iván: *Über die Schallfülle der ungarischen Vokale*). Ugyanakkor említetlenül maradt a magyar verstan alapvető – idevágó megjegyzéseket is tartalmazó – kézikönyve: Szepes Erika–Szerdahelyi István *Verstana* (1980), Szerdahelyi *Fortuna szekerén* című kötetének (1987) idevágó fejezete (345–365.), vagy Vargyas Lajos vitát kiváltó könyve: *A magyar vers ritmusa* (1952.). Bibliográfiában megengedhetetlen rokon- vagy ellenszenv érvényesítése.

A szövegekben szereplő idegen nyelvű (főleg latin, olykor francia) idézeteket nem fordítják (jegyzetben sem) a szerkesztők, eltérőleg például a *Pennaháborúk* című szöveggyűjteménytől. (Mindössze féltucat német-francia fordítással találkozunk, nem világos: miért éppen ezekkel.) A pusztán verstani példaként idézett, nagyszámú Vergilius-, Pindarosz- stb. sort valóban teljesen fölösleges lett volna lefordítani, de az ókori (vagy későbbi) auktorok elméleti megállapításait rendkívül kevés olvasó fogja megérteni (mint alább látni fogjuk, a kötet szerkesztői sem). Régi magyar irodalommal foglalkozó szakmunkához vagy latinul (esetleg görögül) tudó lektort kell felkérni, vagy legalábbis megfelelő szakember segítségét igénybe venni. Adott esetben ez annál egyszerűbb lett volna, mert éppen a görög–latin verstannak van közsímt magyar szakértője Szepes Erika személyében. Így a kötet latin (és görög) szövegeit igen súlyos nyelvi (sőt görög abc-beli) hibák torzítják el:

A régi nyomtatványokban és kéziratokban σ (szigma) jelölésére használt ϑ jelet nem ismerték fel, és ezzel a jellel közölték (μακαρεῶν stb., következetesen); az ου betűkapcsolatot helyettesítő Ϝ jelet ómegának (ω) olvasták; a δ betűt (delta) θétának (θ) nézték: 311 θη κερδος, δη κερδος helyett. A legtöbb értelemzavaró hiba természetesen Pálóczi Horváth Ádám kéziratból kiadott tanulmányának elolvasásakor adódott: 393 *addidorunt*, a kéziratban helyesen (továbbiakban: k.) *addiderunt*; 394 *Cicero Quart. Tusc.*, k. *Quaest. Tusc.* (a *Tusculanae Quaestiones* szokásos rövidítése; ráadásul nem a IV., hanem az I. és II. könyvben szerepelnek az idézett helyek); 395 *δεικη* k.; *δειλη*; *Tusc. Quart.* lásd fent; *Virtos*, k. *viros*; *virtutio*, k. *virtutis*; *ediscuntur*, k. *ediscantur*; 396 *logis*, k. *loqui*; *pari*, k. *pariter*; 401 az *Indusok Gossampinus fajik*, k. *fájik* (magyar

szó, ma: fáik); *restiunt*, k. *vestiunt*; *patore*, k. *patere*; 403 *visat*, k. *vivat*; *Salmatius*, k. *Salmasius* (n.b. a híres XVII. századi filológus nevét nem ismerve, a külföldi források bibliográfiájába sem vették fel a szerkesztők) 406 *profundi Pindarus ores*, k. *profundo Pindarus ore* (n.b. az *ore*, utáni vesszőt olvasták *s*-nek).

Horváth Ádám kézirata két példányban ismeretes, az egyik az Országos Széchényi Könyvtárban, a másik az MTA Könyvtárában van. A szerkesztők szerint a két kézirat „csaknem betűről betűre azonos” (462.), de elfelejtik megjegyezni, hogy számos helyen egy-egy mondattal bővebb az egyik vagy másik kézirat, és így célszerűbb lett volna első kiadás esetében a szövegváltozatokat kritikai kiadás igényével jegyzetben közölni. A két kézirat összevetése esetében például nem került volna sor a 393. oldalon szereplő Lactantius-idézet eme téves közlésére: „(L. I. c. 2. de falsa sap [?])”, ahol is a szerkesztők által fel nem ismert *de falsa sapientia* című Lactantius-mű helyett az akadémiai kéziratban *de falsa relig.* áll, Lactantius másik művére hivatkozva, és a valóságban ez utóbbit (*de falsa religione*) idézi Pálóczi (bár nem a 2., hanem a 11. caputból a kritikai kiadás szerint).

A görög szövegekben a mellékjeleket (ékezet, hehezet) hol teljesen mellőzi a kiadvány, nyomdatechnikai okokból, hol pedig mindhárom (éles, tompa, hajtott) ékezet és mindkét hehezet helyett egységesen éles ékezetet (´) helyez a betűk mellé (nem főlé). Még mindig jobb lett volna mindenütt mellőzni a mellékjeleket, mint ezt a megoldást alkalmazni.

A sajnálatosan gyér számú szövegmagyarázó jegyzet között két latin idézet nem okvetlenül indokolt helyesbítésével találkozunk. Virág Benedek Terentianus-idézetét (*Contra hit orator, variant in carmine vates, / Si mutam, liquidamque simul brevis una praeiuit*, 418.), az 1980. évi Virág-kiadást sajtó alá rendező Lőkös István fordítását félreérthetőnek minősítve, Kecskés András újrafordítja, de nem kevésbé félreérthetően. Lőkösnél *contra hit*: „tömörít”, *variant*: „váltogat”. Kecskésnél: „A szónok összevon, a költők váltanak a versben.” A szöveg pontos jelentése ez: „Ha a rövid magánhangzót zárhang és folyékony hang (*r*, *l*) kapcsolata követi, a szótagot a folyó beszéd (*oratio*) röviden ejti, a költők a vers kedvéért különbözőképpen alkalmazzák (*variant*).” Ugyanitt a másik latin idézet az eredetiben is homályos, Kecskésnél még inkább: *Ante enim breve est creatum, redditum longum dein*, Kecskésnél „A hangot ugyanis előbb röviden ejtjük, majd pedig hosszan adjuk vissza”. Inkább így fordítható: „Mert előbb a rövid magánhangzók keletkeztek, s utólag nyújtották meg őket” (474.).

Némileg megkérdőjelezhető a szerkesztőknek Földi János leveléhez fűzött jegyzete. Földi így kezdi egyik levelét: „...védelmem már engemet is, mint ama néma *Pszammetikust*, megszólaltat” (177.). Jegyzet (458.): „A néma *Pszammetikus* (zsoltárénekes) kifejezés valószínűleg a 39. zsoltár szövegére utal (3. v.). Károlinál: *Elnémultam, vesztégléssel hallgattam a jóról*.” E magyarázat valószínűségét csökkenti az a körülmény, hogy a zsoltárban egyáltalán nem szerepel a *Pszammetikus* szó, amelynek jelentése nem „zsoltárénekes” (talán a *psalmodus* ‘zsoltárénekes’ szóval tévesztették össze a szerkesztők), hanem egyiptomi fáraók neve, akiknek zsoltárárói tevékenysége nem ismeretes. Történetüket Hérodotosz tartotta fenn, akit viszont Dávid király aligha olvasott. Ellenben olvasta Hérodotoszt (és jegyzetben hivatkozik is rá) a XIX. századi Vajda János, aki *Mit konganak, bonganak a harangok* című balladaciklusában feldolgozta a megaláztatását sokáig némán tűrő Pszammétikhosz-Pszamménitosz tragédiáját. Magyar irodalmi szöveggyűjteményben indokoltabb volna Vajdára hivatkozni.

Mind magyar, mind latin irodalomtörténeti szempontból nem ártott volna Földi Jánosnak egyik versfordításához (186.) is helyesbítő jegyzetet fűzni. Földi a nagy tekintélyű Gessner nyomán hivatkozik *Catullus Privilegiumára*, és az eredeti versmértékben (tetrameter trochaicus catalecticus) egy részletet magyarra fordít belőle. A szóban forgó költemény azonban nem Catullus műve, és címe sem ez, hanem ismeretlen késő antik költő szerzeménye, és címe *Pervigilium Veneris*. (Egyébként felfedezője éppen a fentebb említett *Salmasius* volt.)

A tárgyalt korszak magyar verstani elgondolásainak történetét kitűnő tanulmányban foglalta össze Orosz László: *A magyar verstani eszmélkedés kezdetei* (1980; 154 l.). Orosz könyve nem szöveggyűjtemény, hanem összegező és értékelő áttekintés. Azonban az olvasó bővebb anyagismeretet és világosabb képet nyer a kor költőinek a magyar verselésről vallott felfogásáról e mindössze nyolc ív terjedelmű könyvecskéből, mint e 63 ív terjedelmű szöveggyűjteményből.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az eredeti forrásoknak összefoglaló közreadása fölösleges lett volna.

(Szerkesztette Kecskés András és Vilcsék Béla. A kötetet lektorálta és a szövegek korszerűsítésében közreműködött Szuromi Lajos. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 492 l.)

VEKERDI JÓZSEF

Nagy Miklós: *Klió és más múzsák*

Nagy Miklós kötete – tanulmányainak többségében *Klió* múzsai „szelleme” szerint – történelmi témájú alkotásokról szól. A *Waverly* és a *Tündérkert* jelölheti ki azt a bő évszázadot, melyben a tárgyalt művek – többek között Walter Scott, Grillparzer, Jósika Miklós, Jókai Mór, Kemény Zsigmond, Móricz Zsigmond szövegei – megszülettek. Ezek az értekezések így a történelmi elbeszélés (egy helyütt dráma) romantikus vagy modernizálódó sajátosságainak kérdéseit vetik fel. De a tizenkilencedik századi – részben késő romantikus – magyar epikát elemzik a további munkák is, végül Fodor Andrásnak az Eötvös Collegium 1947 és 1950 közötti időszakáról beszámoló naplójára reflektálva fejeződik be a könyv.

Ha Nagy Miklós immár fél évszázados pályafutásának egésze felől tekintünk a kötetre, akkor elsősorban az összehasonlítás elvének fokozott érvényesülése tűnhet a szemünkbe. E módszer nem hiányzott természetesen a korábbi értekezésekből (főleg a Jókai- és Kemény-értelmezésekből, a *Virrasztók* című tanulmánygyűjteményből) sem, az új kötetben szerepe mégis kiemeltnek, hangsúlyozottnak mondható. Ami azal jár együtt, hogy a régebbi írások hasonló vonásai „utólag” felerősödnek: a szerző korábban készült szövegeit főleg e szempontból olvastatják újra. A könyv ezért arra is figyelmeztet, hogy Nagy Miklós kutatásai e téren ugyancsak gyümölcsöző folytatási lehetőséget rejtenek magukban.

Már az első tanulmány – *Bánk bán osztrák tükrében* (Grillparzer tragédiájáról) – olyan tanulságokkal jár, melyek közvetve a történelmi téma magyar feldolgozásának, Katona József művének újraértelmezhetőségére is utalnak. Grillparzer darabja, az *Ein treuer Diener seines Herrn* (Urának hű szolgája, bemutatták 1828-ban), mint a címe is

mutatja, nem a lázadó és a királynét megölő, hanem a királyához lojális magyar főúr alakját formálja meg. Nagy Miklós igen találóan mutat rá azokra az eltérő olvasatokra, melyek az elvárások történeti változásaiból, ezen belül a magyar recepció (*Bánk bán* meghatározta) sajátosságaiból adódnak. Ami az előbbit illeti, hangsúlyozza, hogy a „barokk engedelmisség” (Szerb Antal) pátosza a huszadik században inkább groteszk benyomást kelt, s nem a „kötelességtudat hősiessége” szerint fogható fel. Az utóbbi szemponthoz pedig Babits Mihály megállapítását idézi: „A magyar dráma a függetlenségi szellem tüzelője lett. Az osztrák szinte a szolgáltság apoteózisa” (*Az európai irodalom története*). Mármost ha Grillparzer drámáját – jogosan – a befogadástörténet ilyen alakulása felől vizsgáljuk, felmerül a kérdés, hogyan változik a helyzet Katona József műve esetében? Ha a „kötelességtudat hősiessége” groteszk benyomást kelt, akkor a „függetlenségi szellem” serkentése sem határozhatja meg egyedül és örökre az értelmezés kereteit. Az osztrák „tükörben” így az is látható, hogy milyen erőfeszítéseken kell túllépnie a *Bánk bán* ezredvégi újraolvasójának ahhoz, hogy saját kérdéseire adódó válaszként érthesse a művet.

Lényegében romantika és realizmus poétikai eltéréseinek logikája mentén fogalmazódik meg a Walter Scott és Kemény Zsigmond történelemszemléletét egybevető tanulmány. Felvetvén egyúttal a két irányzat – főleg nálunk sokáig uralkodó – szembesítésének, paradigmatis megkülönböztethetőségének problémáját. Árnyalt okfejtése azonban inkább arról kezdi meggyőzni az olvasót, hogy – noha a tizenkilencedik században „irányzatilag” szemben állt egymással e két formálásmód – ma már inkább a rokon vonások érezhetők bennük elsősorban. (1970-ben például Balzac monográfusa, Jean-Pierre Richard, romantikus szerzőként tárgyalta a francia író.) Egyazon – romantikus – paradigmához tartozásukat vélelmezhetjük úgy, hogy „ellentétek” nem mások, mint ugyanannak az esztétikai formarendnek a belső válaszútjai. Ha a romantika a nyelv teremtő, a realizmus pedig a „valóságot” jelölő-leíró jellegét hangsúlyozta, s ha a deskripciót is csak a konstitúció egy válfajának tekintjük (mivel a deskripció képzete szintén felfogható konstitúcióként), valamint ha a konstitúciót is csak a deskripció tételezésével szemben tartjuk értelmezhetőnek, akkor romantika és realizmus szétválasztása valóban relatív, egyre kevésbé lényegbe vágónak tűnik. Ha például a Nagy Miklós által vizsgált eljárások egyikére, a „szükséges anakronizmus” elvére gondolunk, itt is megtalálhatjuk a szétválasztás relatív mivoltának, s a két irányzat összetartozásának a nyomait. Figyeljünk a „választott tárgynak” a megírás korába „fordítására”, azaz olyan átértelmezésére, melynek valódi poétikai jelentősége fel sem merült a visszatükrözés elvét valló kutatásokban. Nagy Miklós joggal idézi Kemény Zsigmond tanulmányának, az *Élet és irodalomnak* megfelelő passzusait, s pontosan látja a magyar szerző és Walter Scott írásművészetének rokon vonásait e téren. Hadd idézzük fel fejtegetéseit az *Eszmék a regény és dráma körül* című értekezésnek a *visszatükrözés* és a *visszateremtés* „dialektikájában” mozgó gondolatmenetét, mely érveket szolgáltathat ahhoz, hogy a tizenkilencedik századi történelmi regény poétikáját a romantikához lehessen utalni. Itt a következő tanácsot adja Kemény a történetírónak: „Támaszd fel nekünk a múltat s a múltban nemcsak az emberit, az általánost, de azt is, mi oly sajátos, hogy csupán a *művészileg előállított* részletek által válik századunknak egészen más szelleme miatt megfoghatóvá, érdekessé és lélektanilag igazzá. [...] *Teremtsd tehát vissza* a múltat, a történésznél hűbben, mert *művészileg*.” (Kiemelés tőlem – E. Gy.)

Hogy romantika és realizmus viszonyában mennyire az említett belátások felé halad a kötet, azt jelzi, hogy a tizenkilencedik század második felének több – kevéssé ismert, másodvonalbeli – alkotását is „késő romantikus” jellegűnek minősíti. Tehát nem a realizmus térhódításának erőltetett tendenciáját keresi e művek poétikájában (Abonyi Lajos, Beöthy László, Degré Alajos, Dobsa Lajos, Irinyi József, Pálffy Albert, P. Szathmáry Károly, Vadnay Károly írásaiban). Beöthy Zsolt „elfeledett regényében” (*Kálozdy Béla*) ugyancsak minden rigorózus szétválasztási szándékot nélkülözve esik szó egyrészt a Jókai-féle korrajzról, a meseszövéssé romantikus motívumairól, másrészt a viktoriánus angol realisták hatásáról.

Szintén bizonyos irányzati-korszakbeli hovatartozás újragondolására – a korábbi besorolásnál lényegesen korszerűbb megközelítésre – ösztönöz a kötet legterjedelmesebb, legrészletezőbb tanulmánya: *A Tündérkert és a történelem*. Felvetései a filológiai kutatások hagyományos szempontjaiból indulnak ki: „mennyire tájékozott az író a história mélyebb és felszínibb rétegeiben, összefüggéseiben? Hol változtat tudatosan? Mi történt a Báthory–Bethlen kettőssel, mennyire érvényesülhet általánosító, történelmünk távlataira utaló szándék a megalkotásukban? Helyesen ismerte föl e szándék forrását, jellegét a korábbi kritika?” Válaszai azonban a problémák esztétikai relevanciái felé is megnyílnak, nem szorítkoznak pusztán a történettudomány és regénycselekmény összevetésére. Hiszen elemzésében a tudomány és a regény által vázolt két történet eltérései – több ponton – két elbeszélés eltéréseinek mutatkoznak. Például akkor, amikor nem a történelmi „igazság” és a művészi „fikció” különbségeinek regisztrálása válik fontossá, hanem a Móricz-korabeli historiai tudás és annak szelektáló-kombináló alkalmazása. Ahogy Henry James idézi a szerző: „Art is selection”. Ilyen esetekben két narratívát – a szaktudományost és a szépirodalmi – vet össze tulajdonképpen az értekezés, melyekből egyik sem kerülhet fölénybe a másikkal szemben. Kapcsolatukból viszont érdekes poétikai fejlemények válnak kiolvashatókká, az esemény sorozat kompozíciója, az időrend és a jellemek kialakítása tekintetében. Az egyik legfontosabb megállapítás mindebből éppen azon a ponton születik, mely Báthory Gábor alakja kapcsán értelmezi a „történelmi hűség” követelményét. Abból a tapasztalatból kiindulva, hogy Móricz regénye a Scott–Kemény-féle „szükséges anakronizmusokon” is messze túlmenően változtat a historiai „tényeken”. De Nagy Miklós voltaképpen a „tények” labilitását, a múltból való tudásunk időlegességét, korhoz kötöttségét hangsúlyozza, amikor nem általában a történelemmel, hanem a mű megszületésekor érvényesülő történelmi tudattal (így a kutatás és a közvélekedés mindenkori jelenével, a nagyközönséggel „elhitethető” beállításokkal) tartja összevethetőnek az epika lehetőségeit. Azaz műfaji követelmény és poétikai szabadság viszonyában az „elváráshorizontok” különbségeire is utal, mind a kétféle beszédmód viszonya, mind pedig az e viszonyba beleptethető ismeretanyag tekintetében. Mindemellett azonban a tizenkilencedik század esztétikai elveire hivatkozva állítja, hogy „tilos a história jól ismert személyeinek jellemét, szellemi valóját alapvetően megváltoztatni”. S mivel a *Tündérkert* Báthory Gábor alakjával ezt teszi (bűnei-hibái mellett helyenként szinte zsenivé, meg nem értett és nagy formátumú politikussá teszi), ezzel megsértene a „művészi alkotás igazságát”, azaz hamisít – ahogy Nagy Miklós szókimondóan megjegyzi. S hozzáteszi, hogy a hamisítást mégis jóváhagyták az olvasók, a kritikusok, az irodalomtörténészek. Nos, éppen ebből az észrevételből – filológiai dokumentáció és kánonképződés szembesítéséből – vonhatók le messzemenő

következtetések. Egyrészt arra vonatkozóan, ahogy a huszadik század elején, sőt, már Flaubert-től kezdve átalakul a szépirodalmi beszédnek a történelmi narratívához való viszonya. Így a modernség éppen az „új” jelentések megteremtése céljából fordul szembe az alkotás során az addigi hagyományértelmezéssel, a „hitelesség” bizonyos követelményeivel (akár a történelem, akár a mítoszok tekintetében). Hogy bizonyos – természetesen nem önkényes – szembefordulást „elviselt”, sőt, megkövetelt az irodalmi köztudat, az a romantikus-realisztikus horizontból való kilépésről tanúskodik. A modernségben a „hamisítás” fogalma is átalakult, mintegy a fikcionalitás attribútuma lett, azon belátás nyomán, hogy minden történet más, egyéb történethez (akár történelmi elbeszéléshez) képest alakítható ki. Ahogy Hans Robert Jauss fogalmaz: a „hamisítvány korántsem egyszerűen a fikcionalitás álarca, hanem inkább végső képlete” (*Egy posztmodern esztétika védelmében*). E „hamisítás” már Mikszáth Kálmánnak is kedvelt eljárása volt – az ő névadói gyakorlatát érdekes áttekintés tárgyalja a kötetben. Tehát a Nagy Miklós által – e gondolatmenete kiindulásaként – változtalt tiltás–hamisítás relációból épp azon távlat vezethet tovább, melyet maga a tanulmány villant fel, a recepció egy lényeges mozzanatának feltárásával, ennek szóba hozásával. S az egyik lehetséges eredményt le is aratja azzal, hogy Báthory alakjának „kettős hangjáról” tesz említést, „amelyben mesteri kéz finom szerkesztő készséggel futtatja egymás mellett állítás és tagadás szólamát”. (Persze abban, hogy az 1950-es éveket követően a „realizmus” esztétái nem figyeltek fel a narratíva historicitásának sajátosságaira, közrejátszott, hogy ideológiai okokból inkább a regény példázatosságáról folyt a vita: minek az allegóriája a Báthory–Bethlen szembeállítás?) S ez a mozzanat is meggyőzően bizonyítja – ahogy az eddigiekből egyaránt kiderülhetett –, hogy a könyv tanulmányai nemcsak lényeges pontokon gondolják tovább a kutatás korábban kialakult álláspontját, hanem igen fontos hatástörténeti fejleményekre utalva úgy szembesülnek előzményeikkel, hogy saját érvrendszerükhöz képest is újabb távlatot képesek megnyitni.

Ezzel talán már általánosságban is utaltunk a kötet erényeire, sőt, talán szerzője munkásságának egyik alapvonására is. Arra, hogy – hadd ejtsünk erről néhány szót – Nagy Miklós pályafutása során mindig igen megfontoltan, óvatosan fordult az irodalomtudomány újításai felé. Ugyanakkor sohasem zárkózott el a korszerű felvetések elől: szem előtt tartotta, hogy nincsenek végleges válaszok. Ezért kritikusán bár, de egyáltalán nem elutasítóan, vagy a tapasztalatai által elfogadhatónak tartott mértékben hasznosítva kísérté nyomon tudományunk változásait, s megértőn tolerálta az övétől esetleg eltérő koncepciókat. Sőt, ha úgy látta szükségesnek, szemléleti módosulást javasolt bizonyos területeken. Még a hatvanas években például olyan egyetemi jegyzetet írt Barta Jánossal és Kardos Lászlóval, melyben az epikai művek vizsgálatának néhány – nálunk akkor figyelmen kívül hagyott, s azóta széles körben elterjedt – elméleti-poétikai szempontjára hívta fel a figyelmet (*Bevezetés az irodalomelméletbe és az irodalomtudományba*). Kutatói attitűdjének e vonásai nagymértékben járultak hozzá ahhoz, hogy munkássága a hazai irodalomtudomány működésének új feltételei között – melyekről a záró írás tesz említést – szintén számos hasznos tanulság levonására késztesen, értekeiben továbbéljen, folytatásra ösztönözzön.

(Magyar Irodalomtörténeti Társaság Kiskönyvtára, 14. Bp., 1997.)

EISEMANN GYÖRGY

Számunk szerzői

BÉNYEI PÉTER egyetemi tanársegéd, Debrecen
EISEMANN GYÖRGY egyetemi docens, Budapest
GYŐRI L. JÁNOS gimnáziumi tanár, Debrecen
KAKUSZI B. PÉTER főiskolai adjunktus, Szeged
MARGITTAI GÁBOR író, kritikus, Budapest
NYILASY BALÁZS egyetemi vendégprofesszor, Kolozsvár
POMOGÁTS BÉLA irodalomtörténész,
a Magyar Írószövetség elnöke, Budapest
PRÁGAI TAMÁS doktorandusz, Pécs
SZABÓ GÁBOR főiskolai adjunktus, Szeged
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY az MTA levelező tagja, Budapest
S. VARGA PÁL egyetemi docens, Debrecen
VEKERDI JÓZSEF c. egyetemi tanár, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságon
(LHI, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)

IRODALOMTÖRTÉNET

Bíró Ferenc, Bitskey István, Deréky Pál,
Imre László, Jászberényi József,
Madarász Klára, H. Nagy Péter, Onder Csaba,
Széles Klára, Tamás Attila, Thimár Attila,
Tóth Zsombor, Varga Emőke, S. Varga Pál



2000/2.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

2000. LXXXI. évf., 2. sz.

Új folyam XXXI. évf., 2. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A Szemle-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendőek.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2000/2. szám

SZÉLES KLÁRA	
„Hat likra járt az esze”	
(<i>Szólás, metafora, narratíva Mikszáthnál</i>)	173
S. VARGA PÁL	
Erdélyi János irodalomtörténeti koncepciójáról (II.)	189
JÁSZBERÉNYI JÓZSEF	
„A Sz: SOPHIA’ Templomában látom én felszentelve	
NAGYSÁDAT...”	
(<i>Csokonai Vitéz Mihály és a szabadkőművesség kapcsolatairól</i>)	201
TÓTH ZSOMBOR	
Puritánus kegyesség és retorika Bethlen Miklós	
<i>Imádságoskönyvében</i>	210
MADARÁSZ KLÁRA	
Széljegyzetek Kosztolányi és Pirandello esztétikájához	235
VARGA EMÓKE	
A tér és az idő verskonstruáló szerepe Kondor Béla költészetében –	
különös tekintettel <i>Hullámok</i> című versére	262

Emlékezés

BÍRÓ FERENC	
Szauder Józsefről	282
DERÉKY PÁL	
Gondolatok Aczél Géza Kassák-monográfiája kapcsán	286

Szemle

H. NAGY PÉTER	
Kánon (és) tankönyv az ezredforduló nyitányán	
Szegedy-Maszák Mihály: <i>Irodalmi kánonok</i>	308

TAMÁS ATTILA	
Beney Zsuzsa: <i>A gondolat metaforái</i> <i>Esszék József Attila költészetéről</i>	312
IMRE LÁSZLÓ	
Nagy Imre: <i>Utazás egy regény körül</i> (Bessenyei Tariménese)	317
BITSKEY ISTVÁN	
Porkoláb Tibor: <i>Irodalmi emlékhelyek Abaújban, Borsodban,</i> <i>Gömörben és Zemplénben</i>	319
THIMÁR ATTILA	
Hozzászólás Onder Csabának a filológusok anatómiáját vizsgáló dolgozatához	321
ONDER CSABA	
Válasz Thimár Attilának	324

„Hat likra járt az esze”
(Szólás, metafora, narratíva Mikszáthnál)*

„...az egyszeri ember is azt mondta Jónásról,
hogy ő nyelte el a cethalat, hanem ha gondolko-
zott volna fölötte, mindjárt belátta volna, hogy az
lehetetlen.”

(Nemzetes uraimék)

Elképzelhető-e a Mikszáth-életmű, a Mikszáth-elbeszélésmód anekdoták, szólások, közmondások, játékos nyelvi fordulatok nélkül? – Aligha.

De hát voltaképpen milyen szerepet játszanak mindezek a művekben? Növelik az olvasó érdeklődését, akit fokozottan szórakoztatnak? Kitérőkként fokozzák a feszültséget? A művészi szövegek átvitt értelmeire utalnak? Díszítés? Fűszerezés? Mazsola? – az elbeszélések, történetek során fel-felbukkanó, legtöbbször népi, népies vagy kvázi-népies, ízes fordulat, mondat, részlet. Egyáltalán indokolt-e az, hogy a felsorolt nyelvi jelenségeket egymás mellé állítsuk, lényeges összefüggést tételezzünk fel közöttük?

A kérdések persze szónokiak. Két úton keresem a választ. Előbb a példák felől közelítve, ezek elemzése alapján; majd az így nyert szempontok szerint, az életmű egészére pillantva, elméleti következtetésekkel.

1. „...az unalom – az ördög kalitkája”¹
(Közmondás vagy „közmondás”?)

„– Azt tartja a közmondás” – szövi mondókáját a klineci bíró („hosszu hajában megerősítvén hátul a fésüt”) –, „hogy az apamályi aklon túl nem él meg többé a csuka és a mágna.” Hangsúlyozottan köz-mondás ez. S nyilvánvalóan azon a közösségen belül él, amely ismeri az apamályi aklot. A távolabbról érkező számára információ értékű. Egyszerre mutatja be a tájat, a tájról kialakult helyes értékelést, de az ítékezés módját, szempontjait is: a régió embereinek észjárását, s azt, hogy mit tartanak szem előtt. A *sipsiricá*ban ismételt felmerül ez, a Druzsba tanár úrnak szóló útmutatás, amikor a Klinec nevű faluból szekérrel továbbutazva magános házacskához érnek.

*Részlet egy készülő, Mikszáth poétikájának megvilágítását célzó tanulmányból, melynek további fejezetei majd a mikszáthos beszédmód és a mikszáthos figurák, a mikszáthos metaforák és a mikszáthos narráció, a Mikszáth-rébuszok és „megfejtéseik” (beszéd- és szerkesztésmód), a mikszáthi szóhasználat és elbeszélési keretek (műfajok) kérdéseit, valamint a vizsgálatokból levonható általánosabb következtetéseket tárgyalják, illetve fogalmazzák meg.

A fuvaros hátraszólt:

- Ez volt az apamályi akol.
- *Kend is tudja hát a közmondást?*
- Igenis. Hogy a csuka és mágánás túl az aklon nem él meg.

Többször, máshol is visszatér a kiemelt mondás más-másféle felemlítése. Amikor túljutnak a nevezetes akol határán, a kocsi egy szakadékba dül, összetörik.

– Úgy látszik – mondá Kutorai –, hogy az *apamályi akol* innenső része *nemcsak a csukának kellemetlen*.

Majd amikor felkéredzkednek egy arra járó bricskára, megtudják, hogy báró Wildungen Pál kocsisa vette fel őket, aki egy apamályi aklon túli faluban, Zsámban lakik. Druzsba úr így kedélyeskedik:

– Miféle emberek maguk? Hát *maguknál már a közmondás se igaz, hogy az apamályi aklon túl nem él meg a mágánás?*

De a kocsis kivágja magát:

- *Hát nem is él meg –*
- Hogyhogy? Nem azt mondta, hogy a gazdája báró?
- Hiszen *bárónak báró, de nem folytatja.*
- Hát mit csinál?
- A köszénbánya igazgatója.²

Mikszáth itt aláhúzza a mondás köz-mondás jellegét, mintegy illusztrálja közismertségét, közszájon forgását. Mégis, az általánosan elfogadott tapasztalat felidézése többnyire úgy történik, hogy érvényessége, igazság-volta egyaránt megkérdőjeleződik. Nem közkeletű, hanem egyéni parafrázisokat hallunk. Az eleven tapasztalat mintegy rációfól a hagyomány aranyigazságára. Azaz: arany-e, igazság-e egyáltalán a régi bölcsességeként őrzött mondás? Amikor a kocsis elmésen igazolja a közmondás szavainak igazát, akkor éppen a *szavak* csupán szó szerinti, formális valóságát érvényesíti – elválásukat *jelentésüktől*, kiüresedésüket. (Ha a közmondás igaz, akkor a báró hamis; ám ha a báró nem-báró, akkor a közmondást igazolja. De ha a báró báró is, nem is – akkor vajon a közmondás szintén igaz is, nem is?) A dialógusok: játékok a közmondással, általánosérvényűségüket éppúgy megtépázzák, mint a „köz”-ös jelentésüket.

Ezek a kiemelt helyek azok a ritka Mikszáth-prózarészletek, amelyekben az író nyíltan, megnevezetten „közmondásra” hivatkozik („– Azt tartja a közmondás”). Valóban létező, földrajzilag, néprajzilag behatárolható mon-

dásként szerepelteti, közismertségét megjeleníti. Jóval gyakoribb az, amikor hiányzik az effajta háttér; magukkal a magvas mondásokkal találkozunk. Gombaként tenyésznek a Mikszáth-elbeszélésekben. Egy sorozat ebből mutatóba:³

1. „...a töltetlen puska nem hord messzire.”
2. „Aki farkast borotvál, elveszti a vizet is, a szappant is.”
3. „...a kavics felfordíthatja néha a szekeret.”
4. „Hogy a madár ne járjon az eresz alá, a fészket kell elrontani.”
5. „Ne higgy fiam, a katonáknak: fényes gomb, piszkos lélek.”
6. „Hó olvad, hozomány fogy, asszony öregszik.”
7. „Az asszony és a cserép hamar törik.”
8. „Erdő zsvány nélkül, halastó hal nélkül egy fityinget sem ér.”
9. „A mágnesből a tűt csak másik, erősebb mágnes húzza el.”
10. „Békasóból nem facsarsz kenderolajat.”
11. „...a kakas szemetjén a tyúk is valami.”
12. „Egy év nagy idő – a diák esztendeje nem csikó, az csiga.”
13. „...egy asszonyi pofon az édességek között áll, ha nem is olyan édes, mint a csók: de arról a fáról való.”
14. „Azért, hogy a szarka csörög a házon, még nem övé a ház.”
15. „Ingyen is megterem a rossz ember.”
16. „Aki szeretni tud, mindjárt tud színlelni is.”
17. „Gazda szeme hizlalja az ökröt. A tűz gazdája a szél.”
18. „...az unalom – az ördög kalitkája.”
19. „...a nők eltesznek a munkakosarukba minden rongyot és az emlékezetükbe minden jelentéktelen megjegyzést.”
20. „Az isten néha lehajol a szegény emberhez, de az ördög mindig haptákban áll a nagyurak háta mögött és segíti őket.”
21. „A cseresznyeszem, amit egyszer a seregély kikezdett, magától esik le a kakasnak.”
22. „Nem érett még azért a búza, mert a kalászeit hányja.”
23. „Vigyázz pohos, mert addig rágja az egér a falat, míg egyszer áteszi magát a macskához.”
24. „...a rokoni szeretet kenyérmorzsa, a szerelem egy kád méz.”
25. „...a szépség falánk fenevad, csipkét, pántlikát eszik.”
26. „Egy leány, akinek atyja nincsen, olyan, mint a gazdátlan mezei virág, mindenki megtapodhatja...”
27. „Tudta ő azt nagyon jól, hogy vén csontokból szokás jó levest főzni.”
28. „Míg teli a pince, fénylik a Vince.”
29. „Este minden asszony békülékeny. A kígyó is megszűnik mozogni naplemente után.”
30. „Pénzen vett szerelemnek ecet az alja.”

31. „...a fa, akármilyen magas dombra ültetik is azt, csak éppen akkora árnyékot vethet, amekkora lombja van.”

32. „A repcét, búzát meg lehet lábon venni, de a regényt nem. A menyasszonyt, a lovat, meg a regényt jól meg kell nézni.”

Csokorra való, Mikszáthra jellemző, ízes, elgondolkoztató megállapítás. Szándékosan nem a közismertebb, nagy regényekből válogattam. Az utolsó két példa pedig az író publicisztikai írásaiból való. Közmondásokkal találkozunk itt vajon? Szólásokkal?⁴ Közkincsnek számító, közszájon forgó népi bölcsességeket idéznek az író alakjai? Netán olyanféle szólásmondások bukkannak felszínre, tudatosan vagy öntudatlanul, írás közben, amelyeket Mikszáth kedvvel tárolt emlékezetében, s amelyeket akarva-akaratlan összegyűjtögetett élete, utazásai során?

Néhány elbeszélésben – különösen a pályakezdés idején – találhatunk pontos lábjegyzettel ellátott, néprajzi eredetet részletesen feltáró „szólást”. „– Hja, lelkem, tűrj mármost, ha rosszul ráztad meg az ereszt” – hallhatjuk a tekintélyes Vayné asszonytól, amikor egy ifjú menyecske kesereg, mert újdonsült férje kocsmázik, szórja a pénzt. Az író itt szükségesnek tartja a lap alján megjegyezni: „Azon a vidéken az ereszt rázza meg a leány pünkösdkor, s ha búzaszem hull ki belőle: telkes gazda veszi el, ha rozs: mesterember, ha árpa: pásztor.”⁵ Vagyis, pontosan körülhatárolt, térben, időben, ünnepkörben meghatározott népszokáshoz kapcsolja Vayné aranyigazságát. Adott esetben a hivatkozás tényszerű. De emlékeztethetünk a legelsőként taglalt, apamályi akolra vonatkozó bölcsességre is. Valóságos néphagyománynak, szólásnak a megidézéséről van szó? Az apamályi mondás többszörös, s állandóan változó megfogalmazása jól jelezheti: a kifordítgatásoknak, játékos variációknak a *nyersanyagát* adja csupán az eredeti kijelentés. Egyedi, önkényes módosítások – netán visszajára fordítások – tanúi vagyunk. A figurák, szituációk, elbeszélismód szolgálatában állnak ezek a magvas mondatok – mikszáthi módon.

Mi ez a mód?

2. „De jól megmondta az Anka keresztanyja...”⁶

(Szólások – kik szólnak?)

A felsorakoztatott 32 példa kiemelésénél a változatok sokféleségének felvilantására törekedtem. Többször találkozunk azzal, hogy az író – illetőleg a narrátor – pontosan megjelöli, kitől idéz egy-egy bölcsességet. Az 1.-ként feltüntetett mondás után zárójelben olvashatjuk: „(Mácsik György saját szavai.)” A boszorkány hírében álló öreg Pannától hallhatjuk a másik két magvas tanácsot (3., 4.). Idézet az 5.-ként citált szentencia is. „De jól megmondta az Anka keresztanyja...” bevezetéssel. Az öreg Körmöczy Péter, főhercegi tisztartó unokaöccsét okosítja a nőkre vonatkozó aranyigazságokkal (6., 7.).

Az író hozzáteszi: „Az öregúr szeretett szaggatott mondatokban, spártai rövidséggel beszélni.” Kártony Jóska, a „juhász-mágnás” vélekedésével találkozunk az itt 8. helyen szereplő megállapításban; a híres Szurina nevű betyár elfogatása után mondja ezt sajnálkozva. A következő mondat (9.) Szabó Dani burkoltan megfogalmazott tanácsa volt katonatársának, a földesúrrá lett Nagy Józsinak, saját felesége elhódításához. Kártyi Pista, a betyárvezér emlegeti a békasót, látván, hogy a vicebíróból nem tudnak több pénzt kicsikarni (10.). Máskor a véleményét nyomatékosító Gálnét, a talpraesetten megfelelő szép Hankát, a bölcs öreg templomszolgát, a szeretőjéről morfondírozó Balassa Antalt, Holéczy nótáriust, Jahodovska kocsmárosnét, illetve a férjének választott Manusek mondásait halljuk (11., 14., 15., 18., 21., 26., 28.). A rablóként pénzt követelő Krúdy Kálmán a tárcáját elédobó Balassa Antalt figyelmezteti (22.); a tekintélyes Vayné nők körül legyeskedő férjét fenyegeti (23.). – Ugyancsak különbözők ezek a személyiségek, alapvetően eltérő helyzetekben, indíttatásoktól vezérelve szólnak. Bizonyos szempontokból mégis egy húron pendülnek. Például mind bírhatják az író-narrátor rokonszenvét, így voltaképpen a lehetséges olvasót is az egyetértés irányából-irányába terelően hangolják a maguk hullámhosszára.

Mindez jelen van, hat ott is, akkor is, amikor az elhangzó velős mondasoknak nincs személyes gazdája. Például a „város vénasszonyai”-nak tulajdonítható a kolozsvári csizmadia híresen szép lányával kapcsolatos megszólás, irigykedő, baljós vélekedéssor, amelynek része a 25.-ként idézett megállapítás. S ugyancsak a botrányra összegyűlt „szájtátók” körében hangzanak el a névtelen megjegyzések a történetek bölcselkedő kommentárjaiként (29., 30.). Talán éppen ezek a helyzetek a szólások születésének, avagy újból – módosított? – alkalmazásainak színterei?

A felsoroltakon kívül találkozunk néhány különös, jellemző, az előbbiektől eltérő mondásváltozattal is. Az egyik ezek közül az, amelyikben bizonyos szereplőknek tulajdonítható az elmés gondolat és megfogalmazása. Amikor mintegy „belső monológ”-ként születik a felismerés. Például: „...az unalom – az ördög kalitkája” – gondolja Balassa Antal erdőben rejtegetett szerelmére, Mimire vonatkoztatva, annak lehetséges hűtlenségétől megijedve (18.). „Egy könnyűvérű teremtes, ki egykor cirkuszban kötélén járt, ki a színpadon, tapsoló tömegek előtt énekelt, hogyne unná meg magát az egyenes földön, egy hallgatag erdőbe zárva?” – olvashatjuk bővebben is a szentencia megszületésének hátterét. De mindez a magányosan barangoló főúr fejében úgy jelenik meg, hogy megtudhatjuk az írótól: „...feketén látott Balassa most mindent.” „Szeszélyes, állhatatlan jellem volt e [...] szeretetre méltó” úr. „Mimit már körülbelül megunta volt, s a ráskai kastélyba is inkább azért járt, mert [...] itt jött össze magyar barátjaival.”⁷ Vajon saját, belső reflexiói mindezek, avagy inkább az író, a narrátor láttatja velünk közelebből az úr érzelmi világát „mintha-belső” számvetése közben?

Máskor az atyafiság kegyei révén kézzől kézre, házról házra adott szegény rokon: Fili esetében még szokatlanabb „belső monológot” olvashatunk. A rokoni jóindulat kényelmébe helyezkedő férfi életvitele, egyben személyes felelősségének feladása összeütközik a magával ragadó szerelmi vonzás esélyével. De ez utóbbi önállóságát, netalán életmódja gyökeres megváltoztatását igényelné? Fili „zavarban volt, elpirult, hebegett valamit, de...” „Érezte... ösztönszerűleg, hogy a rokoni szeretet kenyérmorzsa – és hogy a szerelem egy kád méz” – ez az idézett szentencia önmagában nyilvánvaló értékítélet, hatalmas, alig-felmérhető súlykülönbség e mérlegen, a szerelem javára. Ámde ehhez az aranyigazsághoz a Fili-féle nehézkes latolgatásnál nyomban hozzatapad az ellentétes folytatás: *„de abba a morzsának nem szabad belevegyülni, mert a morzsa is elvész és a méz is megszavanyodik.”*⁸ Vajon „belső monológnak” tekinthető-e ez? Nemhogy szóban megfogalmazni, gondolatban végiggondolni, de akár még önmagában tisztázni más, homályosabb módon képes-e ez a Fili-figura? Hiszen éppen létének, történetének, tragédiájának lényege: életmódja vegetatív volta, a tudatosságnak nemcsak hiánya, hanem egyenesen az állandó, következetes kitérés minden tudatos, önálló döntés elől?

Joggal sejthetjük e belső, lelki háborgás megidézése mögött annak a reflektornak a megvilágító fényét, amely reflektort az író tartja a kezében, ő irányítja. A narrátorról van szó, avagy egyenesen, egyszerűen magáról Mikszáth Kálmánról? Van különbség e kettő között egyáltalán? Ez esetben az „érezte ő ösztönszerűleg” kommentár a Filit kívülről szemlélő elbeszélő közvetítő jelenlétéről vall, s arról is, hogy az „ösztönszerű” „érzés” a hangsúlyos, amely messze nem tekinthető azonosnak a racionális tudomásulvétellel.

Más fajtájú, ám szintén sajátosságosan Mikszáth-típusú ál-belső monológ áll előttünk akkor, amikor például Vayné idézett csúfoló fenyegetésére Vay uram „válaszol”. „Vigyázz pohos, mert addig rága az egér a falat, míg egyszer majd áteszi magát a macskához” (23.) – így szól a férjét egzecírozó feleség. Ezt hallva „Vay Ferenc uram sietett ugyan elvonulni, de *olyasvalamit dünnnyögött*, hogy ő már semmitől se tart, mert *már benne is van az illető macska torkában*”.⁹ „Nyilvánvaló, hogy fennhangon egy szó sem hangzik el. De vajon a megfélemlített, papucs alatt tartott úr akár magamagában is képes lehet ilyen szópárbajra kerekedő, elmés gondolatok megformálására? Nem inkább az író gondoltatja ezt így vele, általa? „Dünnnyög” Vay uram, halk hangfoszlányokként képzelhetjük magunk elé szavait („olyasvalamit” dünnnyög) – az írói megfogalmazás mégis kerek, formás, csattanós, visszavágás jellegű. S ehhez a kerekességhez, frappáns hatáshoz járul hozzá az is, hogy mindez *nem* hallható, a „feleselés” csupán képzeletbeli, a jelenet során a válasz voltaképpen csak a gyáva elkullogás. Úgy jellemez Mikszáth az elhallgattatással, hogy közben szerét ejti annak is, hogy jelenlévővé tegye a ki nem mondottakat, sőt: hogy a magába fojtás tényét is beszéltesse. Ugyanakkor, ezzel egy időben, mintegy megregulázott szereplője helyett, maga ad hangot annak,

ami a megalázott férfiúban belül lejátszódik – vagy inkább: lejátszódhat? Nyitva hagyja ezt az alternatívát, növelve az apró jelenet alig észrevehető, belső dinamizmusát. Egyáltalán: Vay és Vayné dialógusát halljuk? A két fikatív szereplő mögött és általuk az író és képzeletbeli olvasója néz össze.

Túl sok szó ez egy aprócska részlet részletéről? Ráadásul a házsártos aszszony – kikapós papucsférj szerepköre, adott szituációja több mint tipikus; ősi közhelyek egyike! De éppen ezért látszik alkalmasnak arra, hogy mindennek tudatában, mindezen belül azt az árnyalatot érzékelyük, hangsúlyozzuk, amit *Mikszáth* ad hozzá. Ez a leheletnyi nüansz jelen van a kiemelt mondások, „riposztok” nyelvi megformálásában, ámde többet rejt magában, mint közismert komikus alaphelyzet újféle, szellemes előadásmódját.

3. „Úgy járt, mint Petrás szücs,...”

(Szólások – figurák – mondások ...anekdoták)

Az „apamályi akol”-ra hivatkozó közmondásváltozatok óta tapasztalhatjuk, hogy Mikszáthnál a szereplők *nem* annyira *idézik*, mint inkább *ki-, át-, megforgatják* a hagyományos mondatokat. „– Míg tele a pince, fénylik a Vince – kurjantá Marusek, *megfordítván* a gazdák szokásos példabeszédét.” – Ez a 28.-ként felsorolt mondás közvetlen szöveggörnyezete. Tágabb körben pedig annak lehetünk tanúi, hogy ez a feltehetően joggal gyanakodva kezelt Manusek Vince, a „nyugalmozott burgzsandár”, aki Jahodovskát feleségül véve a „Fehér Páva” vendéglő új gazdája lesz, éppen ügyes szójátékaival is tudatosan manipulál. Burnótszelencéjét körülhordozva – „melyet a király arcképe ékesített” – így kínálja a vendégeket: „– Jobb, ha mi tubákolunk, mint ha a király tubákol. Ámbár, ha a király tubákol, mindig mi, alattvalók prüsszölünk.”¹⁰ Minden bizonnyal a budai, császárt szolgáló múltjáról árulkodik a szelence, a tubákolás, s ezt ő gyors nyelvi rögtönzésével visszajára, saját hasznára fordítja. Ravasz elménckedésével a helybeliek tetszését célozza meg. Gyakorlottan megnyerni kívánt közönsége nyelvén beszél. Szó-forgatása – köpönyegforgatás (és szem-forgatás is) egyben. Célját eléri. „Ez a *mondása szárnyra kelt* és egyszerre megejtette, megmelegítette a hidegeket.” A „mondás”-ból szólás keletkezett, szájról szájra járó szállóige. Mikszáth hozzáteszi: „Manusek forradalmi lélek, a mi vérünkéből való vér. Aznap este némelyek per tu lettek vele.” – Ez a kommentár már nem csak, sőt: nem is elsősorban Manusek ellen szól, hanem a magukat ily könnyen orruknál fogva vezetni hagyó jámborok ellen. Az ironia mögött szarkazmus érződik.

Szintén a szavakkal játszik a maga java érdekében Balassa Antal báró, a nagy szoknyapecér. Nem közmondást, hanem ismert verssort módosít önkényesen. A „Minden órának leszakítsd virágát” bölcsességét így változtatja meg: „egy kicsit helytelen szórendben”: „Minden virágot szakíts le egy órára”.¹¹

Pajzán közmondásnak is beillik ez az életelv. Valóra váltása ékes példaként is tekinthető az a történet, amelyen belül elhangzik. Az elbeszélés középpontjában nem a nőcsábászat áll, de ez is lényeges eleme. Balassa báró az egymással rivalizáló Kripuska és Petrás Sámuel szücsmesterek ügyét igazítja el, alaposan. Felvásárolja a híres, jól szabott Kripuska-ködmönöket, majd a kedvére való, csinos ifjú nőknek adja ezeket ajándéku­l – szerelmi szolgáltatások ellenében. Így a Kripuska-ködmönök a rossz hírűvé válás bélyegei lesznek, s helyettük Petrás szücs eddig eladatlan portékái válnak kelendővé. Balassa előzőleg fogadást köt Petrással: tizenkét üsző tehenet ad neki, ha nem lesznek keresettebbek az ő (Petrás) árui Kripuskáénál. Ellenkező esetben viszont tizenkét botütést kell elviselnie, attól, akit a báró választ. Balassa báró nyeri a fogadást, aki kulcsárnéja, özvegy Safranekné kezébe adja a botot: újabb csellel összehozza a két ember házasságát. „A falusiak sokáig emlegették a szegény Kripuska pusztulását és a báró furfangos fogadását, s az olyan esetre, ha valaki ezentúl valamiben rövidebbet húzott, megszületett a gunyoros közmondás: »Úgy járt, mint Petrás szücs, aki tizenkét üsző helyett egy tehenet kapott.«”¹²

Vehetjük úgy: szólással kezdődik, s újabb szólás születésével zárul Balassa Antal és Petrás szücs története. Epizódról van szó? Anekdotáról? Az egész elbeszélést fűszerező betétről? Mindegyik feltevés jogosnak látszik.

Akármiféle „részlet”-nek tekintjük, a „Minden virágot szakíts le egy órára” selyma életbölcesség egyféle mottója lehet a csattanós históriának, a „gunyoros közmondás” pedig egy másikat fajta konklúziója. Mindkét mondás mintegy a szemünk előtt jön létre. Nem ismert aranyigazság idézése, ismétlése, hanem ennek éppen a kicsavarása. Amikor a „falusiak” esszenciaszerű tanulássá kristályosítják a történetek velejét, akkor egyben újabb átértelmezésekkel is torzítják-dúsítják. Hiszen az eredeti fordulatok szerint Petrás szücs voltaképpen *nem* húzta a rövidebbet, hiszen maga is igen jól járt. Nemcsak ködmöneit tudta eladni, hanem a kulcsárné is rég kedvére való volt, csak a közeledésre nem tudta magát rászánni. A báró ezen is átsegítette. Tizenkét botütés helyett nyeri el az özvegyet feleségnek, aki miatt pirulni szokott, s akihez „gyöngéden, halkan” szólt. A mondássá-alakítás állathasonlata (tizenkét üsző helyett egy tehén) durva humorral egyszerűsít, s a trivializálással fordít is a történet célzatán. Safranekné – és a hasonló nők, lényegében a házasság ellen irányítja a gúny nyilát. A pórul járás csattanója a házasságba – mint kelepccébe – csalás lesz. Ugyanakkor általánosabbá, rejtvénytyszerűbbé is válik maga az utalás. *Nem* árulja el, hogy járt Petrás szücs, aki nem ismeri a hátteret, annak úgy kell kitalálni. Sejtetheti csupán. A ravasz mondat felajzhatja a kíváncsiságot a szórakoztató történet iránt.

A kiemelt szólások bizonyos sűrítvényei az elbeszélte esetnek? Illetve megfordítva is: a történet egyféle tapasztalati kibontakozása a mondásokban elvontan, áttetten, virágnyelven (állatnyelven) megfogalmazottaknak? Példá-

zat és szentencia kapcsolata az, amit látunk? Kevesebb is, több is. Főként: hasonlóságban eltérő. A két szólás és a történet önmagában is körülhatárolt, ugyanakkor többértelmű összefüggések hordozójának is tekinthető. Úgy vélem, ideillik az, amit Paul Ricoeur a paraboláról mond: „...a *zárt* elbeszélésben a különbség dimenziója szabadítja fel a *nyitott* metaforikus folyamatot.” S ez „...magát a struktúrát teszi billenékennyé, sőt ellentmondásossá”.¹³ Ez a „billenékenység” Mikszáthnál, s például az idézett Petrás szűcs-történetnél sokrétűen érzékelhető.

Az egy-egy órára leszakított virág élvhajász aforizmája és a házasság csapdáján kárörvendő tanulságlevonás között Balassa báró az, aki egymás után több embert, többféleképpen lépre csal. Kripuska üzletét látszólag fel lendíti a ködmönök felvásárlásával – valójában tönkreteszi. A szép lányoknak, menyecskéknek a csábító ködmönökkel állít egérfogót, miközben ugyanezekkel jó híruket veszíti el. Mindezen át magukat a falusiakat is befolyásolja, a ködmönvásárlást átirányítja Petrás szűchöz. Petrást viszont a vele kötött fogadásával teszi lóvá. Maga Safranekné is az általa ázott verembe esik (akkor is, ha ez örömmel tölti el). Jól kieszelt cselsorozat ez, ahol egy-egy csapdában újabb csapda rejlik. A furfang van a történet kedvéért, vagy a történet egésze eleve magát a furfangosságot jeleníti meg? Ajánlat, széptevés, fogadás, vesztesség-behajítás – egyik sem az, aminek látszik, mindegyik hátsó gondolatot, előre nem látott következményt rejt. A nyertes-vesztes szerepek cserélődnek. Maga ez a cserélődés, az egyes lépések, mondások „duplafede-lűsége”, a megtéveszthetőség áll az említett „billenékenység” középpontjában.

Balassa báró pedig – mint a csalafintaság mestere – nem áll egyedül a Mikszáth-életműben. Akár már az adott művön belül (*A Krúdy Kálmán csínytevése*) olyan vetélytársai vannak e nemben, mint a jól ismert Filcsik – aki itt talán legjobb formáját mutatja virtuóz beugratásaival –, avagy maga a címszereplő Krúdy Kálmán, aki ugyancsak lefőzi Balassát, felülmúlva annak „körmönfont csintalanság”-ait.

Mi is a lényege voltaképpen Mikszáthnál az efféle „körmönfontosság”-nak, „csintalanság”-nak? Például – ismét – lehet egy szólás az, ami közel hozhatja a választ.

4. *„Aki farkast borotvál, elveszti a vizet is, a szappant is.”*
(Szólás – műegész)

Különös, bizarr abszurditásként tekinthető ez a mondás (2.-ként idéztem a 32-es sorozatban). Ha saját szövegkörnyezetével együtt nézzük, még különösebb, még többféle asszociáció, értelmezésváltozat fűződhet hozzá, sugározhat ki belőle.

A Kaszparek-kísértet elleni védekezés során próbálkoznak a holttestnek koporsóval együttes elégetésével. S lám, maga a szóban forgó bűvös lény ott ül a pajta tetején, gúnyosan figyelve saját elégetését. Rálőnek, eltűnik, lőtt sebével együtt, csupán véres nyomot hagy. „Mit használ az elégetés? Semmit! *Aki farkast borotvál, elveszti a vizet is, a szappant is.* Mi is csak időt és pénzt veszítettünk – de Kaszparek megmaradt” – olvashatjuk kommentárként. „Mondás” ez? Ki mondja? A narrátor? S milyen célzattal, indulattal, véleménnyel társulnak ezek a mondatok? A kijelentések bizarr szellemessége ugyancsak talányos. Vajon a babonás megbűvöltség, vagy inkább a józan kívülállás hangja ez? Netán kifigurázása az álmélkodóknak? Bölcselkedés, vagy inkább bölcsködések kigúnyolása?

Egyáltalán: tapasztalatokból leszűrt tanulságról van szó – ...a farkas esetében? Elképzelhető-e akár efféle botor kísérlet? Képszerűen olyasmit idéz: valaki futtában próbálja megborotválni a farkast. Az elképzelhető kétféle sebeség, maga a veszedelem, s a „tét”, amelynek fejében bárki ilyesmire vállalkozhat – esztelenség, abszurd. Azt a fajta belátást idézheti, mint amelyet a Jónásra és a cethalra vonatkozó, a tanulmány elején álló mottó.

Ugyanakkor, adott helyén gyors, esszenciaszerű felvetítése ez az egész Kaszparek-szemfényvesztésnek, írói bűvésztűkk-sorozatnak. A ravasz, szórakoztató, netán meggondolkodtató mondat (mondás?) úgy kap helyet az elbeszélésben, hogy önmaga is többféleképpen villódzó lesz. Egyebek közt szervesen benne-szól a szövegben, ugyanakkor „kiszól” belőle. A kiemelt „mondás” egy mesterien közel hozott jelenet csattanóján (csattanójaként?) hangzik el. Olyan képsor végén, amely a *Kísértet Lublón* című kisregény (egyik) kulcsának is tekinthető. Kaszparek, a kísértet léte vagy nem-léte tűzpróbájának. Eltekintve – s ugyanakkor önmagába értve – a középkori bizonyítási eljárások történelmi utalásait, anakronisztikus jelenlétét: a sírból kiásott koporsó nyilvános elégetése, a mozzanatok írói megelevenítése többféle szinten, többféle módon váltakoztatja, egymásba játszatja a hiteles tanúbizonyságot, illetve a tanúság hiteltelenségét. Szemmel látható, füllel hallható, részletes leírásokkal pontosított megfigyelések sorozatai váltják egymást – mégis, ugyanakkor, ugyanezek a megfeszített éberséggel regisztrált jelenségek a pusztá képzelődés, megtévesztő vagy megtévesztett érzékszervek csalódásaiként is követhetők. Pontosan összeillik a kép, ez az eljárás mód a Mikszáth-műveknek azzal a jellegzetességével, amelyet legutóbb Eisemann György nevezett meg és elemzett találóan. „Mikszáth művei folyvást aláásnak minden egyirányú értelmezési stratégiát, hogy annak az ellenkezőjét is lehetővé tegyék.” „...»forgatható« a szöveg, azaz »forgatható« (ki) a jelentés.”¹⁴ – Ezen belül itt az elbeszélés-technika egy bravúros – alig észrevehető – mozzanatát nagyítom ki. Azt, amit a nézőpontváltások virtuóz – szemfényvesztő? – tűzijátékának nevezni, példánk esetében különösen stílusos. Vajon „szemfényvesztő” az egész Kaszparek-történet, vagy inkább csak a

szemfényvesztés mímelése, ékes művészi felmutatása? Ahogy az adott jelent példázhatja, ennek is a középpontjában álló tünemény, amely álmétkodtathat és csúfondárosságra készíthet – egyaránt.

Minden figyelem a máglyára irányul, főként a tetején álló koporsóra. Ez úgy kerül a lángok közé, hogy a mozzanatról először – mintegy személytelenül – az író/leíró tudósít. Vele együtt hallhatjuk a „lángok pattogását”, a „méla sistergést”, majd „ropogva, haragos zümmögés”-t, amint „az egész alkotmány megrecsegett s robajjal csúszott lejjebb” stb. De minderről úgy tudósít, hogy közben jelzi, a látvány „lebilíncselte a figyelmet”, az egész „rémítő volt”. S folytatja, szinte ellenőrizhetetlenül átcsúszva egy másféle látószögbe, a „valami csodálatos zúgás” varázslatába: „Egy-egy zsarátnok szikrázott, sziporkázott s apró tűzszeimből a Kaszparek tekintete villogott ki.”¹⁵ – Látványról van itt szó immár, vagy inkább látomásról? S ki előtt bukkan fel ez a látvány avagy látomány, csalóka káprázat? A megbűvölt közönség szemével néz, láttat az író. Az összegyűlt kíváncsiak szemét (koholt „közös szemét”) kölcsönzi ki önmagának. S nyomban új fogással él. Amint a füst magasra száll, fel a toronyig, annak „ablakában galambok ültek és alkalmasint találgatták, hogy ugyan mi okosat csinálnak odalenn a teremtés legtökéletesebb lényei, akik ma olyan nagy számmal összevegyülvél?”¹⁶

A toronyablakban ülő galambok – nem titkoltan – ártatlanok ebben, s bármifajta vélekedésben. Csupán nekik tulajdonítja a kaján narrátor az emberi felsőbbrendűségre vonatkozó – lesújtó – véleményt. Az előbbi eljárás fordítottjaként: saját látószögét kölcsönadva. A csodálat magasztos megfogalmazása, maga a mód a kifejező szavak eredeti jelentését eleve visszájára fordítja, leheletnyi finom, ugyanakkor pengeélesen metsző, szarkasztikus gúny tolmácsolójává teszi. Nemcsak kívülről láttatja a jelenetet, hanem ráadásul e kívülállást az emberi nemen kívül állás még elfogulatlanabb tekintetével ajándékozza meg, merész véleményként. A galambok „alkalmasint találgatták” e fentieket. Vagyis biztosan tudhatjuk, hogy *nem* találgatták, sőt, kijózanításra is alkalmas a fordulat. Az egész feltételeztetés átlátszóan kreált, művi, elképzeltetett, ámde valójában nem létező. Mindez sugallhatja, mintegy érzékelteti azt a szemszöget, annak az embernek a szemszögét, aki mindezt netalán komolyan veheti. Akivel – ezek után? – akár ezt is el lehet hitetni. A sokaság magatartásából, a jelenetsor további kibontakozásából kikövetkeztethető ez a fajta elhitetésre alkalmas – tömeglény. – A farkas-közmondás is egy efféle lényhez szólhat – s netán ezt józanítja ki?

A „galambok” után maga a tömeg szólal meg „ujjongva, harciasan”: „– Meggyúlt! –” Majd a tömeg egyénekre bomlik, felmutatva mintegy az összetevőit, a közhitek keletkezésének forrásait. „Némelyek látni vélték Kaszpareket, egyik a fejét, másik a lábát, a harmadik csak a vörös kalpagot.” Pontos megnevezéssel személyesednek a tanúsítások: „Bolyai Jánosné [...] azt is látta, hogy az egyik lábát kinyújtotta.” „Kopacskáné asszonyom pedig

hallotta, hogy úgy brekeg Kaszparek, mint a béka..." Az egyéni fantázia működése nyilvánvaló. Az önbecsapás/öncsalás – vagy inkább mások félrevezetése? – elébe megy a szemfényvesztésnek, sőt maga a többszörösen szolgai magatartásból adódó szemfényvesztés. A narrátor jelenléte még a tüntető tárgyilagossággal megfogalmazott mondatok mögött is érzékelhető – mint más-vélemény. De a közbevetések, zárójeles megjegyzések állításokként eleven megkérdőjelezés szerepét játsszák. „Ah, a képzelődés sokat tesz.” Bolyainé látta „(noha máskülönben rövidlátó)”, Kopacsekne pedig hallotta, még föl is kiáltott, „száz tanúja van rá [ti. arra, hogy felkiáltott]” – mondja a narrátor. Vagyis, erre a fölkiáltásra van tanú, de a tapasztalásra nincs. „*Min-denki mást nézett, másra figyelt, másra gondolt és természetesen mást látott.*”¹⁷ Teljes az ellenőrizhetetlenség.

Mindezeket követi a pajta tetején ülő – „élő?!” – Kaszparek jelenése, meg-lövése, megsebesítése, elmenekülése. Ide ékelődik be a farkas-közmondás, mint holmi „belátás”. „Mi is csak időt és pénzt veszítettünk – de Kaszparek megmaradt.” Időt-pénzt: miként a farkas-borotváláskor vizet, szappant. „Csak egy eredmény volt – az, hogy nem szellem, nem árnyék, [...] mert vé-re folyt” – összegez a narrátor, avagy kvázi-narrátor? A beugrató, a szitákon átlátó narrátor? Hiszen ez, a „vér” bizonyossága csalfa. A folytatás ismét elbi-zonytalanít: „...ha ugyan a vér is nem volt szemfényvesztés.”

– Tehát előfordulhat, hogy a többi, az eddigiek, az egész leírt nagyjelenet csodás mozzanatok sorozatával együtt – szemfényvesztés lett volna, szintén? Kimondatlanul megjelenik ez az összegezés (s a folytatással mintegy aláhú-zottá lesz): „...teljes volt a kudarc.” Az előrevetett farkas-hasonlatban tömörítődik mindez a fajta jelentés. S az is, amivel „hivatalosan” lezárul az eset, Kozanovich királynak küldött üzenetében: „A természet csodái ellen harcoltunk, Fölség, de legyőztünk.”¹⁸

A hivatalos jelentés emelkedett megfogalmazása a történet végkifejletének ismeretében önnön blaszfemiájának is tekinthető. Hiszen az elbeszélés során annak lehetünk tanúi, hogy egy hátborzongató lényt: a halott és mégis élőként felbukkanó Kaszpareket próbálják megsemmisíteni. Engesztelő mi-sével, boszorkánytól kért tanáccsal, a koporsó máglyán elégetésével, hivata-los kivizsgálásokkal – hiába.

Összefog a sztarosza, a pap, a főbíró, a püspök, a szebeni kormányzó, a rendőrfőnök, a király. Összefog – és kudarcot vall. Lehetne ez a kudarc ma-gasrendű, valóban, ha a „természet csodája” volna az ellenfél. Ámde végül az válik világossá, hogy az, „aki” ellen küzdöttek, nem is létezik. S ami még megsemmisítőbb megszállás, az az, hogy a rejtély megfejtése kezdettől kézenfekvő. Kaszparek valóban meghalt, s ál-Kaszparekként, kísértetként borkereskedő partnere: Csernyiczky Mihály lép föl, egyúttal felhasználva ezt a különös helyzetet hamis pénzei terjesztésére. Avagy megfordítva? Nem fel-használják, hanem tudatosan létrehozzák csalafinta üzleti fogásként ezt az

egész kísértet-játékot? Cél: a hamisított érmék jól leplezett forgalmazása? Így az egész kísértetüldözés nemcsak meddő, abszurd, zsácutcás vállalkozás, hanem öntudatlan bűnpártolás is. Résztevői balek statisztái a színjátéknak. Igyekezetük hiábavaló, amely ostobaságot takar. (Mint például a szólásban szereplő farkas-beretválóé.) A szólás módja le is leplezi ezt: felmutatja, mit takar a takaró. A természet csodája helyett az emberi butaság csodájáról van szó. A kiemelt mondat találós kérdés jellegű: aki rájön a nyitjára, rájöhet beugratás jellegére is. Saját hiszékenységre, félrevezethetőségére is ráébredhet – vagy kiderül, hogy erre nem képes.¹⁹

Efféle rébusz jelleg többféle módon átszövi a kisregény egészét. Ha ebből a szempontból követjük kezdetétől figyelmesen a *Kísértet Lublont*, meglepődve tapasztalhatjuk, hogy a szárnyaló fantáziával magával ragadó, akár könnyed mesemondásként is befogadható história valamennyi kis részecskéje szorosan, többszörös indoklottsággal kapcsolódik egymáshoz. Utalhatunk magára a szüzsére.

A kísértethistóriának van egy rövid előtörténete, történetünk főszereplői szüleiéről szóló mendemonda. Eszerint a két borkereskedő partner: a lublói Kaszperek és a varsói Csernyiczky nemcsak üzleti, hanem szerelmi cserekapcsolatban is áll. A borszállításra inkább Kaszperek fizet rá, mivel – kitalálhatóan – Csernyiczky feleségét szereti. Fiaik – mindkettő Mihály keresztnévű – rendkívül hasonlítanak egymásra. (Amint ezt mi csupán a történet végén tudjuk meg.) Testvérek lennének? Mindenképpen kiváló esélye ez a megtevesztő szerepcserének. Nem kevésbé az is, hogy a két Mihály – mintegy folytatva szülei örökségét – hasonlóféle pénzügyi-érzelmi szövevénybe keveredik. Avagy immár tudatos megegyezésről lehet szó? Az ifjabb Kaszperek feleségül veszi az ifjabb Csernyiczky szerelmét, a gyönyörű Jablonszka Máriát. Mintha baráti (testvéri?) segítség lenne ez, hiszen Csernyiczky Mihályt apja eltiltja ettől a házasságtól. Viszont, az üzlettárs (testvér?) minden jel szerint, titkon, hasonlóan jár el? Hiszen, amikor Kaszperek Varsóba megy, s ott, Csernyiczky helyett csak az egyedül lévő feleségével találkozik, akkor – szemtanúk vallomása szerint – az új asszony így fogadja: „– Hamar megjöttél édes férjem!” – s e szavakra „kár volt annak idején több súlyt nem fektetni” – mondja a narrátor.

S mintha egy másféle szemszögből nézelődő elbeszélő mondaná később: „De ez talán nem is tartozik ide; azért mondom »talán«, mert nem lehetetlen az sem, hogy a csodálatos mesében ez az a *kacsaláb*, amelyen az egész forog.”²⁰

A kiemelt, majd idézőjelbe tett „talán”, a mímelten habozó feltételezés saját ellentétét sugallja: titkos hangsúlyt ad a látszólag mellékes (ál-mellékes) megjegyzésnek. Mi is ez a „kacsaláb”, amelyen „az egész forog”? Egyrészt az adott elszólás, tekinthető az adott, rejtélyes történet lehetséges, titkos kulcsának. (Bizonyára a két férfi megszólalásig való hasonlóságának.) Másrészt

jellegzetes példája az egész művön végighúzódo, jellegzetes elbeszélő „techné”-nek. Például annak, amelyet nevezhetünk a szüzsé „duplafedelűségének”. Vagyis végig két szálon követhetjük a „csodálatos mesét”: egy láthatón, s egy láthatatlanon (ahogy ez illik is egy kísértethistóriához). Amit a mesélőtől megtudunk, az részben explicit, részben implicit – szóban kifejtett, illetve elhallgatott, sejtetett. Akár az említett „édes férjem!” – és több egyéb, hasonló elszólás, mellékes, feltételes apró megjegyzés – szabad teret ad az olvasó találgatásainak, netán kitalálásának.²¹ Tanúi lehetünk ennek a kinagyított máglya-jelenetnél, de az egész történetépítés során is visszatérően, művészi lényegét alkotó módon. A lublói kisregény olvasásakor tanúi lehetünk annak, hogy oly módon világlik ki a kísértet-rejtély megfejtése, hogy közben mindig, a – cinkos és beugrató – narrátor el is homályosítja ezt a képet, például változó nézőpontjaival s egyéb hasonló eszközzel. Így mintegy állandó, nyitott kérdéseket tesz fel, választásra készítet. „Leleplez”, vagy „elleplez”? Mindkettőt teszi, vagy inkább valami harmadikat. A józan paraszti észhez fellebbez.²² Kitűnően illik az eljárásra Eisemann György egyik remek, találó következtetése: „...a legendásítás poétikája mellett azzal éppen ellentétes eljárások is megfigyelhetők Mikszáth életművében. Leginkább akkor, ha szövegeinek fikcionalitása már létező »legendákból« merít – ilyen esetekben nem képezi, hanem dekonstruálja a legendát mint műfajt.”²³ Ez történik a kísértet-regényben is.

„Duplafedelűségről” beszéltünk. Az elnevezés önkényes, de képszerűsége, metaforikussága megfelelőnek látszik a Mikszáth-féle megnevezés-, elbeszélésmód hasonló – sokszor meghökkentő és egyben gyakorlatias – jellegének. Megfigyelhető ez például a kiválasztott harminckét szólás mindegyikénél. (S azoknál is, amelyek közül kiválasztottuk ezeket.) De ez a kiemelt, hasonló „mikszáthi” karakter jelen van szólások és történetek szerves kapcsolatainak összefüggéseiben is.

Példaként nagyítottuk ki a farkas-borotválásra vonatkozó szólás és a *Kísértet Lublón* egész kompozíciója, elbeszélésmódja között felfedezhető – kulcsnak is tekinthető – megfeleléseket. Eszerint: szólás (szólások) található a történetben; de a szólásban (szólásokban) is, mintegy dióhéjban, írói esszenciaként ott a „történet”. Pontosabban az, ami a szüzsé mögött lapul; ami és ahogyan olvasói feltárára vár.

Úgy véljük, a kiemelt példa nem egyedüli, inkább távol áll a véletlentől. Ha akaratlanul is igen jól harmonizál a Mikszáth-életmű kitűnő ismerőinek egymástól függetlenül megfogalmazott, egymást erősítő találó megfigyeléseivel. „Elrejtés és leleplezés egyidejűségére” hívja fel a figyelmet Eisemann György *A gavallérokban*.²⁴ Másutt, szintén ő „értelmezések elbizonytalanítás”-áról beszél. Fábri Anna Mikszáth „írásművészetének egyik legjellemzőbb tulajdonsága”-ként a „gyakori nézőpontváltások”-at hangsúlyozza, sőt: „a nézőpontok megsokszorozása”-t, a „szándékos elbizonytalanítás”-t.²⁵ Mindketten

elismerően hivatkoznak Karácsony Sándor *A cinikus Mikszáthjára*.²⁶ E közös tapasztalatok alapján elmondható: a Mikszáth-művek olvasási-befogadási módja (akár például a bennük dúsan föllelhető mondások-szólások olvasása) a „hagyományos parabola” elvárt olvasása szöges ellentétének tekinthető. Visszajára fordítható a meghatározás: Mikszáth *nem* a célra összpontosít, hanem az útra; *nem* a tudatba hatoló tanításra törekszik, hanem a gondolkodtatásra.²⁷ Más kifejezésmóddal: „növeli a recepció szerepének súlyát”.²⁸

A tanulmányban felsorakoztatott példák, elemzések több, más, tágabb körű összefüggések követésére is csábítanak.

Itt csupán jelzésre szorítkozhatunk. Erre alkalmasnak látszik az a gondolat, amely – úgy véljük – meglepően illik Mikszáthra, pedig egészen más vonatkozásban fogalmazza meg szerzője: Eberhard Jüngel. A bibliai parabola kapcsán hallhatjuk a bizonyítást: ez a megnyilatkozás nem a meggyőződés, hanem a megismerés eszköze. „A parabola *nem* úgy »képszerű« (bildlich), mint egy ábrázolt dolog (Sache) retorikai »alakzata«, hanem úgy, mint az emberi tapasztalatban kirajzolódó létmód »szóképe«.”²⁹

S az elméleti megállapítást hadd illusztrálja magának az írónak – ismerős – profán, önjellemző gondolati, nyelvi sziporkája, amely éppen a retorikáról szól:

...Mert a dikciók nem cselekedetek. Egy közönséges bolha teste sokszor többet nyom és több tért foglal el a világegyetemben, mint ötezer beszéd. Ámbátor hisz ön még beszédek se tartott. Még azt se. De azért mégis lenéz engem. (*Nyílt levél saját magamhoz*)³⁰

(A cím: „hat likra járt az esze, mint a fiskálisoké” – *A demokraták*, MKÖM, 10, 33.)

1 *A Krúdy Kálmán csínytevései*, Mikszáth Kálmán Összes művei, 1–86, szerk. BISZTRAY Gyula, KIRÁLY István, REJTŐ István, Bp., 1956–1992. (A továbbiakban: MKÖM), 11, 95.

2 *A sipsirica*, MKÖM, 15, 121–122.

3 A kiválasztott sorozat forrásai (a művek időrendjében):

1. *Nemzetes uraimék (Mácsik, a nagyerejű)*, 1882–1883, MKÖM, 2, 92.

2. *Kísértet Lublón*, 1892–1893, MKÖM, 5, 40.

3. Uo., 42.

4. Uo., 43.

5. Uo., 48.

6. *Az eladó birtok*, 1893, MKÖM, 5, 72.

7. Uo., 74.

8. Uo., 128.

9. *Páva a varjúval*, 1894, MKÖM, 5 165.

10. *Nagy kutya a vicebíró*, 1895, MKÖM, 8, 70.

11. *A zöld légy és a sárga mókus*, 1895, MKÖM, 8, 85.

12. *Prakovszky, a siket kovács*, 1895–1896, MKÖM, 8, 162.

13. *Apró képek a vármegyéből*, 1899, MKÖM, 11, 21.

14. Uo., 35.

15. Uo., 45.

16. Uo., 49.

17. Uo., 55.

18. *A Krúdy Kálmán csínytevései*, 1899, MKÖM, 11, 95.

19. Uo., 73.

20. Uo., 73.

21. Uo., 78.

22. Uo., 122.

23. *A fekete kakas*, 1899, MKÖM, 12, 27.

24. *Fili*, 1902, MKÖM, 15, 20–21.

25. *Mindenki lépik egyet*, 1902, MKÖM, 15, 33.

26. *A sipsirica*, 1902, MKÖM, 15, 101.
 27. Uo., 109.
 28. Uo., 103.
 29. Uo., 110.
 30. Uo., 109.
31. Mikszáth-asztal (*Levél a szerkesztőség tagjaihoz*), Pesti Hírlap, 1893, 294. Vö. *A saját ábrázatokról. Vallomások, levelek, följegyzések*, Bp., Révai K. (1913), szerk., vál., bev. RUBINYI Mózes, 181.
32. *Turkálás az istenekben*, Az Ujság, 1904. április 12. Vö. *A saját ábrázatokról*, i. m., 288.
- 4 A kérdésről részletesen lásd RAISZ Rózsa eddig kiadatlan értekezését. Részleteket publikált a szerző: Egri Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei, 1961, 1966, 1971. Mikszáth szólásairól és ezek poétikai összefüggéseiről az író elbeszélésmódjával két kisebb saját közlemény: SZÉLES Klára, *Feledtet és emlékeztet* („...akinek esze mindég görbén hordott”), Helikon (Kolozsvár), 1997. január 25., 2. sz., 15.; Mikszáth lélekrajzáról: „Az ilyen öregasszonynak már létre van a szívétől az eszéhez!” Mikszáth-emlékkönyv. Tanulmányok az író születésének 150. évfordulóján, Horpács, 1997, 23–28.
- 5 *A fekete kakas*, MKÖM, 12, 25. Lábjegyzet i. h. 25.
- 6 *Kísértet Lublón*, MKÖM, 5, 48.
- 7 *A Krúdy Kálmán csínytevései*, MKÖM, 11, 94–95.
- 8 *Fili*, MKÖM, 15, 20–21.
- 9 *A fekete kakas*, MKÖM, 12, 26–27.
- 10 *A sipsirica*, MKÖM, 15, 103., 102.
- 11 *A Krúdy Kálmán csínytevései*, MKÖM, 11, 85.
- 12 Uo., 87.
- 13 Paul RICOEUR, *Essays on biblical Interpretation*, London, 1981. Magyarul: *Bibliai hermeneutika*, vál. és szerk. FABINY Tibor, Bp., 1995, ford. MÁRTONFFY Marcell, 108.
- 14 EISEMANN György, Mikszáth Kálmán, Bp., Korona Kiadó, 1998, 115–116.
- 15 *Kísértet Lublón*, MKÖM, 5, 38–39.
- 16 Uo., 38–39.
- 17 Uo., 39. (Kiemelések: Sz. K.)
- 18 Uo., 40. (Kiemelések: Sz. K.)
- 19 Hasonló természetűek például azok a rébuszok, amelyeket a tanácsadásért felkéréssett boszorkánytól: Pirityi Pannától hallunk. „...majd megbeszéljük ott, ahol három elvált virág összekerül.” Búcsúzáskor a megrontás elleni szert is feladványként nevezi meg, rejtélyesen: „Folt hátán folt, akibe tű nem volt.” *Kísértet Lublón*, MKÖM, 5, 42., 44.
- 20 Uo., 10. Kiemelés: Mikszáthé, ritkítva, a kurziválás: Sz. K.
- 21 Például, amikor a fiatal Kaszpererek „elcsípte” a szép Jablonszka Máriát „a Csernyiczky-gyerek orra elől”, így hangzik a talányos kommentár: „Megbabonázta-e Máriát, vagy mit csinált vele, hogy olyan egyszerre hozzá pártolt?” A kérdés nyitott marad. I. m., 10.
- 22 Ahogyan az idézett „boszorkányos” mondások is ezt teszik, s maga a „boszorkány” is idézőjelbe kíváncskozó elnevezésnek bizonyulhat, az elmés öregasszony s tanácsai a józan eszt képviselik.
- 23 EISEMANN György, i. m., 98.
- 24 Uo., 102.
- 25 FÁBRI Anna, *Mikszáth nőalakjai*, Holmi, 1998, 1. sz., 45–50., 47.
- 26 KARÁCSONY Sándor, *A cinikus Mikszáth*, Bp., 1944, Újrakiadása: Bp., Hét Krajcár Kiadó, 1997.
- 27 Theo ELM, *Parabel – eine „hermeneutische Gattung”*. Magyarul: *A parabola mint „hermeneutikai” műfaj*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Narratívák 2. Történet és fikció*, vál., szerk. és a szöveget gond. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 1998, 115.
- 28 EISEMANN György, i. m., 42.
- 29 Egyetértéssel idézi: Paul RICOEUR, i. m., 102.
- 30 MIKSZÁTH Kálmán, (*Nyílt levél saját magamhoz*), Pesti Hírlap, 1894. április 4. *A Bánffy falai* című cikk alcíme. Lábjegyzet: A hírlapíró és a képviselő Mikszáth egymáshoz = *A saját ábrázatokról*, id. kiad., 187.

Erdélyi János irodalomtörténeti koncepciójáról (II.)

1. A századnegyed és előzményei: a hegeli dialektika „végtelenítése”

A sárospataki korszak esztétikai írásainak tükrében Erdélyi csaknem fenntartás nélküli Hegel-követőnek mutatkozik; nyilvánvaló azonban, hogy kritikus és irodalomtörténeti írásaiban áttételesebb a hatás. Igaz, az előbbiekben is megtaláljuk Erdélyi saját, részben korai nézeteivel összefüggő álláspontjának nyomait. Hegel esztétikájának legkomolyabb kihívása az volt, hogy Hegel – nagyrészt a német viszonyok alapján – lezártak minősítette a művészet korszakát. Erdélyi azonban, akinek szilárd meggyőződése volt, hogy a magyar irodalom még nem érte el fejlődése tetőfokát, ezt nem fogadhatta el. Úgy sem segíthetett e bajon, mint Gyulai, aki a *Szépirodalmi szemlében* azzal védte a verses epika esélyeit a regénnyel (mint kevésbé költői műfajjal) szemben, hogy mi még nem jutottunk a polgári fejlődés ama fokára, mint a Nyugat. Erdélyi ugyanis nemcsak a magyar irodalom, hanem a magyar filozófiai gondolkodás fejlődését is sürgette, vagyis nem gondolhatta, hogy előbb meg kell várni, míg a művészet, az irodalom „kifutja magát”. Ráadásul az abszolút szellem három fokának viszonya Hegelnél sem egyértelmű; amennyire világos, hogy ez határozza meg a három művészeti forma egymásutánját, annyira kérdéses, hogy követi egymást történetileg a művészeti, a vallási és a bölcséleti forma. Sokatmondó Erdélyi vélekedése a *Századnegyedben* – éppen Hegel korát illetően: „kezdet megoszlan a szeretetünk a költészet iránt, mert azt is mondták, hogy költői korát keresztül élte az irodalom s átmegy a tudományosba; mi a legferdebb fölvét, (hypothesis), különben mit keresnének egy időben Schiller és Kant, Goethe és Hegel az irodalom mezején.”¹

Az 1852–53-as *Szépészeti alapvonalak* tételelesen követi-fordítja az *Esztétika Bevezetését* és első részének bevezetését (*A művészeti szép eszméje vagy az eszmény*).² Az első eltérés a filozófia és a költészet szerepének összevetésével kapcsolatos. Mint láttuk, Erdélyi korábban úgy látta, hogy az ember érzéki és szellemi része között a filozófia *próbál*, a költészet pedig *képes* egységet teremteni. Nos, Hegel szövegéből, amely a filozófiát teszi meg az ellentét felemelve-megszüntetőjének, s a művészetet e kibékítés ábrázolójának nevezi, Erdélyi *kihagyja a filozófiát*, és a művészetnek tulajdonítja a „kiengesztelő” szerepet: „a művészet célja az igazságot érzéki műalakban leplezni le; s kien-

gesztelni azon ellentétet, melyben az ember egyfelől el van fogulva az időszerinti közrendű valóság, az élet és természet sanyarúságai, a szenvedélyek megrohanásai által, másfelől eszmei világban él, az akarat törvényeit, szigorúságát hordja lelkében, s elfásulhat az elvontságokban.”³ Művészet és filozófia viszonyában természetesen döntő lépés, hogy a filozófiát az *értelem* elvont közegéből a *konkrét gondolkodás* közegébe helyezi, amely nem ellentét, hanem folytatója a művészetnek, vagyis a művészethez képest magasabb rendű egzisztenciát ad az igazságnak. („Az érzéki gondolkodás, mellyel él a bölcsészet.”⁴) Ám Erdélyi csupán „magasabb mód”-ról beszél – arról nem, hogy a gondolkodás, megőrizve ugyan, *megszüntetné* a művészetet. Mert míg Hegel egyenesen azért idézi meg itt a görögség és a kereszténység művészeti korszakát, hogy bemutassa, hogyan támadja meg és számolja fel a vallás és a filozófia a művészetet, Erdélyi csupán annyit mond, hogy a művészet „nem [...] legfőbb módja a szellemi előállításának”, s hogy a szellem, mielőtt a „bölcsészeti tudalom” fokára jutna, mint egyetemes „műszellem” lép fel, s ez az egyes kultúrákban különálló világnézetekként jelenik meg: „A műszellem (Kunstgeist) mutatkozik mint *egyetemes*, melyhez képest a természeti, emberi és isteni dolgokról saját szemlékezési mód áll elő, minek neve: világnézet (Weltanschauung) p. a görögök világnézete az istenekről, összevetve a keresztyéni világnézettel.”⁵ Ez a mellérendelés nem Hegelre vall; szerinte ugyanis a görög és a keresztény felfogás egymást követő *fejlődési fázisokat* képviselnek; az egyik a klasszikus, a másik a romantikus forma korszaka. A világnézeteknek mint a „műszellem” különböző népekben való konkretizációjának e mellérendelő viszonya alighanem a wienbargi esztétika nyoma. Tudjuk, Wienbarg az egymásra következő formákat nem tekintette egy fejlődésfolyamat fázisainak,⁶ s ha a művészeti ágak történetileg egymást követő *létrejöttét* Hegel nyomán fejlődésnek minősítette is, a *Tizenhatodik előadás* abból indul ki, hogy a művészeti ágak *mindig is* egymás mellett fognak élni; Lessing nyomán kifejti, hogy a művészeti ágakat nem szabad keverni – ezeknek megvan a maguk köre, amelyben „örökké egymástól elválasztva fognak működni”.⁷

Az 1854–55-ös *Esztétikai előtanulmányok* szintén a hegeli művészetdefinícióból indul ki, ám itt még határozottabban fogalmazódik meg, hogy a művészet, vallás és bölcsészet egyaránt érvényben lévő módjai az igazság megjelenítésének: „Csak így lesz a művészet valódivá, mikor legnagyobb feladatát fejt meg, ha *közösen* a vallással és a bölcsészettel, *egyik* útja és módja leszen a szellem igazságai, az emberek legméltóbb érdekei, szóval az isteni dolgok nyilatkozásának s élénk állításának.”⁸ S ha ezúttal is megállapítja, hogy „a mai szellem, a mi észí műveltségünk s vallásunk túlvannak azon fokozaton, melyen a művészet, mint legfőbb előállítási módja az igazságnak, mutatkozott valaha”,⁹ ez megint azt jelenti, hogy ma már vannak az igazság előállításának a művészetnél magasabb rendű módjai is, de azt nem, amit Hegel

visszatérően hangsúlyoz, hogy a mai ember számára *már nincs adva* az eszme igaza a művészetben. (Tudniillik a művészetben legföljebb azt tanulmányozhatja, hogyan volt adva akkor, amikor a szellem a művészet fokán állt.)

A művészet történetiségének e Hegelétől eltérő modellje nyilvánvalóan Erdélyi korai, dualista antropológiáján alapul, amelyet csak megerősített Mundt dualisztikus nyelvelmélete. Hegel ugyanis kiejti rendszeréből az érzéket, amely Erdélyi antropológiájának a szellemhez hasonlóan konstitutív eleme. Hegel a művészet lényegét a művészet „után”-jában látja – „a szellemen benne lakozik a szükséglet, hogy saját bensejében, mint az igazság igazi formájában elégűljön ki”, ezért „ha a tökéletes tartalom művészeti alakokban tökéletesen előlépett, akkor a messzebbre tekintő szellem visszafordul ebből az objektivitásból önmagába és eltaszítja magától az objektivitást”; szerinte a filozófiába megszüntetve-felemelt művészet objektivitása elveszti „külső érzékiségét”, mert a szellem „az objektív legmagasabb formáját”-t, a gondolkodás formáját valósítja meg.¹⁰ Erdélyi a maga előfeltevései alapján joggal következtetett arra, hogy minél inkább eltaszítja a *szellem* az érzéki-objektívát, annál inkább lesz szüksége művészetre a kettős, szellemi-érzéki lényegű *embernek* – arra a művészetre, amely (hegeli definíció szerint) szellemi és érzéki közvetítését valósítja meg.

Az abszolút szellem három formájának töretlenül fennmaradó történeti érvényességéből következik, hogy Erdélyi végül a három művészeti formát is új történeti szerephez juttatja.¹¹ „Jelvi” (szimbolikus), „klasszikai” („re-mek”) és „romantikai” triádját a művészet, irodalom önálló és nyitott fejlődésének spirálszerű modelljébe építi bele. Ebben a fejlődésmodellben a nemzetek különféle „világnézete” fennmarad és érvényben marad az „észi műveltség és vallás” korában is: „Eme három alakban forog a művészet egész pályája, mégpedig a képzet szerint, alsóbb vagy magasabb fellengéssel. Ezen alakok szokják egymást felváltani a műtörténetben, mint *soha meg nem szűnő processzus*, fejlődve egymásból, egymás után, *örök visszatéréssel a kezdethez*, hogy megújult, erősödött tartalommal fejezzék ki *egyes népek világnézetét a szépről időszakonként*.”¹² Az *aufheben* hegeli logikáját a Századnegyedikben Erdélyi ennek megfelelően az irodalom történetén belül érvényesíti; ez az elv az irodalom önfejlődésének keretei közt idézi elő a szimbolikus–klasszikus–romantikus kategóriákban való spirális fejlődést. „Ha szinte hullott levélnek tekintjük is mailag a régibb századok költőit – mondja –, mindazáltal élnek ők a mai költészetben. Az ő netaláni kezdetleges gyöngeségek, hazai és nemzeti hűség kíséretében, mint letett szellemi tőke szaporítja időről időre kamatait mindaddig, míg nem erővé gyűl fel korszakokon át az újabb nemzedékeknél.”¹³ Vagyis a mai költészet „főlemi”, beszívja-főlemészti-főlemeli a régit.

E modellben maguk a hegeli kategóriák is átalakulnak. Jánosi Béla szerint Erdélyi Henszlmann esztétikájának három kategóriájával azonosította a mű-

vészeti formákat; a szimbolikust az „eleven”-nel, a klasszikust a „célírányos”-sal, a romantikus a „jellemzetes”-sel.¹⁴ Nos, ami a klasszikust illeti, Erdélyi koncepciója azért maradhatott egy fő vonatkozásban hegelianus, mert a *klasszikus* hegeli fogalmát lényegében érintetlenül hagyta. Ami a romantikát illeti, Erdélyinél az 1840-es években (az *Egyéni és eszményt* is ideértve) nincs nyoma a hegeli romantika-fogalomnak, később viszont fölveszi a hegeli értelemben vett romantikusba azt, amit korábban, főként a *Valami a romantizmusról* című cikkében írt róla;¹⁵ eszerint a művész csak akkor tudja túlsúlyra juttatni az eszmét a formával szemben, ha saját, ismert közegében mozog, s így egy egyszerű formai utalás elég a közönségének, hogy rögtön „elértse” az illető eszmét. Mint a *Századnegyedikben* írja, a romantikai műalkat „gondolathozzi lepletlen viszonya, s mindamellett érthetősége” azért lehetséges, mert „a formai veszteséget a kedély pótolja ki magának azon hatással, mely mindenkinek lelkébe mint villanyütés száll, valahányszor hazai tárgyakat vagy inkább ismérteket ad elő a költő, idegenek helyett”. Utóbb megjegyzi: az „ismérteken” tisztán emberi tárgyakat ért, „melyekben minden kedély otthon van, mint magáiban”.¹⁶ Láthatjuk, az egész gondolatmenet a korai írásokban is alapvető *idegen-saját* oppozíció alapul (s, tehetjük hozzá, nem a *nemzeti-egyetemes* oppozíció).

Ami végül a legelsőt illeti: Erdélyi a szimbolikust csakugyan azzal azonosítja, amit Mundt – Herderre hivatkozva – a nyelv kezdeti állapotáról mint poétikus állapotról mond.¹⁷ Olyan pontja ez tehát Erdélyi korai gondolkodásának, amelyből a Hegel iránti legnagyobb lelkesedés közepette sem engedett. Ám nem is az a kérdés, hogy mindez milyen viszonyban van Hegel rendszerével, hanem az, hogyan illeszkednek a megváltozott fogalmak Erdélyi rendszerébe.

És itt érkezünk el a *Századnegyedik* irodalomtörténeti koncepciójához. Az irodalom történetét Erdélyi itt úgy tekinti, mint egy nemzet eredeti esztétikai világnézetének fejlődését. Az 1850-es évek elején írt tanulmányainak gondolatmenetét folytatva,¹⁸ a *Századnegyedikben* is azt állítja, hogy az irodalom története a szellem és az alak folytonos gazdagodása révén fejlődik, s a hegeli művészeti korszakok is ezért váltják egymást. Ha létrejön az eszme és az alak adekvációja, annak a szellem továbbfejlődése miatt szükségképpen meg kell bomlania, az eszmének az alakkal szemben túlsúlyra kell jutnia – a művészetnek romantikussá kell válnia –, ám innentől a spirális elv érvényesül: e megbomlás új kezdethez – az alapokhoz való visszatéréshez –, majd a romantikus kor által fölvetett eszme és a kezdethez való visszatérés által megteremtett alak korábbinál gazdagabb adekvációjához vezet, vagyis az eszményi, klasszikai művészet, a maga spirális fordulóit megtéve, szükségképpen egyre magasabb fejlettségi szinteken áll elő.

Így beszél két klasszikai korról – egy megvalósultról s egy eljövendőőről – a magyar irodalom elmúlt huszonöt évéről szólva: „...ha remek (klasszikai)

magyar költészetről akarunk beszélni, s ha ilyenül akarjuk nézni a jelen század három első tizedének költészetét, ez klasszikai lesz igen is, de tulajdonképp csak a multa nézve annyiban, hogy idegen világból való táplálkozás mellett is, jobban magába olvasztá ezt, mint például Gyöngyösi, kinél a hazai történetben kirívólag veszi ki magát a mitológia [...]. De oly klasszikai magyar költészet, mely összhangzatos egésszé felolvasztva birja minden elemét a költői művészetnek, mely nyelvünkéből kifejtett, s zenei hajlamunknak megfelelő alakban, az ember és természetvizsgálat kellő készségével, a bölcsészeti gondolatokat befoglaló poétai mélységgel szólaljon meg, azaz egy konkrét klasszikai művészet, az én szemeimben, a jövődőség gyermeke.”¹⁹

Petőfinek meg kellett bontania azt a klasszikait, amelyet legmagasabb szinten Vörösmarty képviselt (s már maga is kezdett meghaladni); mint 1854-es Petőfi-tanulmányában írja, „a gondolat többnyire túlforrott nála a formán s túlnyomó volna e fölött; innen magyarázható, ha meghasonlott a formás művészetrel, s ezt pusztá külsőnek tekintvén, szétronította, vagy föl sem vette”; Petőfi azonban azért tette ezt, hogy egy olyan klasszikait készítsen elő, amely nem a nemesség idegenből vett műveltségéhez van kötve, hanem a magyar szellemben magában gyökerezik, a magyar nyelv szemléleti jegyeit viseli magán, amelyet ezért minden „józan elme, ép kedély, elfogulatlan szív, iskolai tanulmány vagy begyakorlás nélkül, vajmi könnyen felfoghat”.²⁰ Vagyis nemcsak a romantikait juttatta érvényre, de – ennek eredményeit megtartva, magasabb szinten – vissza is tért az alaphoz; a népköltészethez, amelynek ereje a korai írások tanúsága szerint „főleg a nyelvben, az átlátszó tiszta nem-es előadásban” áll, „melyet minden józan eszű és egészséges velejű ember megérthet, élvezhet kénye, kedve szerint”.²¹ A spirális elv jegyében Erdélyi általánosítva is kifejti, hogy „[a] magas, idegen világnézet után kihalmosodott költészettől lejtünk aláfelé, s végre hozzáérünk a kezdethez. [...] De ez a kezdet többé nem valamely absztrakt, rideg kezdet, melyet semmi sem előzött volna meg, hanem oly kezdet leszen, mely már egy, századok óta lételes, több belső forradalmon átment költészeti fejlődés multjával s tudalmával bir és rendelkezhetik, [...] segédül veheti azt a forrást, mely a népben örökké buzog, és azt melyet a lángész ereje csodálatosképen ütött az idők szikláiból. Csak így értve lehet a népiesnek mint a kezdethez való visszatérésnek irodalmi becse, jövődője. Ilyen értelemben mondám már azelőtt, hogy midőn a magyar költői irodalom oly nagyban vette föl magába a népi elemet, ösztönét kapta vissza.”²²

Az így előkészített – *nemzeti* – klasszicizmus megvalósítójának várományosa Erdélyi szemében Arany János volt; amit a *Századnegyedik*ben róla ír, ahhoz illeszkedik, amit Petőfiről mint romantikusról s egyben a költészet spontán érthetősége értelmében vett kezdethez visszatérő költőről, a nemzeti klasszicizmus előkészítőjéről mondott. „Az utolsó fejlődési korszakot nem is mond-

hatnók bevégzettnek, ha a fölvelt művészeti népiesség, mely a népben még öntudatlan, a költőknél már öntudatig nem volna vive; ha nem állna e korszak végén Arany János mint amaz öntudatos népiesség kiváló képviselője. Nála a tartalmon és költői elemeken keresztül tiszta formáig vívta ki magát a műeszmé. Azért ő teszi a zárkövet a regényes lírai alkotásokhoz, vagy őbenne tér vissza költészetünk az első kezdethez, az eredeti népköltészetéhez; de ezen népköltészet nem oly közvetlen, absztrakt, öntudatlan munkásság többé, hogy belé kell gondolni a poézist, hanem a tartalom és forma át vannak egymás által szellemítve; az ebben, ez abban leli örömét, kényelmét, kielégíttetését.”²³

Bizonyos, hogy Erdélyi ezt is átmeneti egyensúlynak tekintette, amelynek egyszer ismét meg kell majd bomlania, hiszen ezt az eszményi művészetet a filozófia és a tudomány fejlődése megint csak szét fogja feszíteni, vagyis ismét egy „romantikai” korszaknak kell következnie, és így tovább ad infinitum. Erdélyi tehát, aki Toldyt megleckéztette az irodalomtörténeti korok „becsomózása” miatt,²⁴ Arany Jánosnak is csak ezzel a „végtelenített” hegeli dialektikával akarhatott elismertetője lenni. Ez persze nem gátolta abban, hogy elveszítse türelmét, amikor úgy látta, hogy Arany nem a (történetileg éppen esedékes) klasszicizmusnak a beteljesítésén fáradozik; bár, azt hiszem, szempontunkból nagyobb a jelentősége az *Ősszel* hegeli szemléletű elismerésének, mint az *Évek, ti még jövendő évek...* – szintén a koncepcióból eredő – elutasításának.²⁵ (Már csak azért is, mert Erdélyi, ha nagyon akarta volna, az utóbbiban is fölfedezhetett volna valamit abból, amiért az előbbi annyira dicsérte.)

2. Az irodalom szerepe a filozófia korában

A fentiek után is kérdés marad azonban, egyáltalán miféle szerepet kap az emberiség életében a költészet, amikor az eszme immár nála magasabb rendű létmódban is jelen van a vallás és a filozófia révén, mi a funkciója az érzelmi-konkrét és az eszmei közti közvetítésnek. E válaszhoz az egyezményekkel folytatott vita vihet közelebb bennünket.

A *hazai bölcsészet jelenében* ugyanabból indul ki Erdélyi, mint a *Századnegyedikben*: művészet, vallás és bölcsélet hierarchikus viszonyban vannak egymással – s itt sincs szó arról, hogy a szellem alacsonyabb megnyilvánulási formái felszámolódnának a fejlődés során. „A nemzetiség szép szó; alkalmazása igen helyén esik az ember lelki életének alsóbb fokozatán [...]. Azonban nem kell sokáig tépelődni fölötte, hogy belássuk, miszerint ez nem más mint a helyiség adaléka; és gyönyörűen veszi ki magát a költészetben és mindabban, mi ehhez tartozik. Már a felsőbb fokú szellemi élet, a vallás körében kevesebb súly van a nemzetiség fogalmának [...]. Vallás, bölcsészet [...] igen jól neveztetethetik nemzetinek; de hozzájuk járulván a gondolkodás, mindkettő változik, és idővel kinő a nemzeti korból, ellenben a költészet sohasem nőhet

ki veszedelme nélkül. A nemzetiség elve tehát folytonosan erős a költészetben, gyöngébb a vallásban, végképp megszűnik utóbb a bölcsészetben.”²⁶ Egy találó megállapítás szerint „[a]z emberi szellem egységesülésének hege-li gondolatában hisz Erdélyi a bölcsélet, tudomány, erkölcs terén, de megtagadja nagy mesterét a költészetről, művészetéről szólván”.²⁷ Azt azonban ebből sem tudjuk meg, végül is mi a szerepe a költészetnek Erdélyi szerint a magasabb rendű szellemi formák megjelenése után.

Hadd utaljak itt vissza arra, milyen eltérően ítélte meg kezdetben az ember eredendő antropológiai dualizmusát Hegelhez képest Erdélyi – Wienbarg és Mundt nyomán. Mint láttuk, élesen elválasztotta „a léleknek főerőit” – a gondolkozást és az érzést, mint „a pusztá isteni ész” és „a vért, és idegzetet megható mozgalmak” termékét. Ezzel akkor a nyelv kettős jellegét kívánta megalapozni; ha csak *gondolkodva* beszélnénk”, „remélhető lenne egy egyetemes nyelv”, ám a szó, amely „felöltözteti a gondolatot”, „száz meg száz körülményektől függ” („benszületett különböző tehetség”, „égalj, éttrend, társas viszony szükség” stb.), melyek „mindig az emberi kedélyre hallgatnak”.²⁸ Nos, *A hazai bölcsészet jelene* ehhez a nyelvfelfogáshoz tér vissza, s így érvényre juttatja a háttérben álló antropológiát is: „ugyanazon tárgyat: *különböző* oldal vagy szempontbul nevezték el a nyelvek különbözőleg, másképp az egész világ nyelve egy volna”; vagy később: „abban áll a nyelvek szelleme, hogy amit egyik nép így fejez ki: a másik *amúgy* fejezi ki [...]”.²⁹ Ahogyan a *Nyelvfilozófiai töredékekben* arra következtetett, hogy a nyelvnek „az értelem, és érzék kívánatai után, s nemesbülésével kell mivelődnie; és szükségképp előáll a nyelvnek egy részről *logikai*, más részről *esztétikai* tökélyesülése”,³⁰ most is e kettősséget tulajdonítja a nyelvnek – ezúttal különbséget téve az egyes nyelvek közt aszerint, hogy természetük szerint melyik iránt van hajlamuk: „Innen igen természetesen lehet szólni valamely nyelvnek bölcsészetre, poézisra való kisebb-nagyobb hajalmáról aszerint, amit észí vagy érzéki, lényeges vagy látszati oldalt és szempontot emel ki egyes szavaival a dologból, melynek nevet ad, s melynek, mint tudatik, többféle jegyei, mondományai lehetnek s vannak.”³¹ Ne tévesszük össze a „lényeges vagy látszati” diszjunkciót a „lényeges vagy lényegtelen”-nel: Erdélyi pontosan fordította le Hegel tételét – „[m]ivel a látszat lényeges a lényegre nézve, mert látszat nélkül a lényeget sem ismernők: a művészetnek is az leszen a legközelebbi teendője, hogy a látszatban a lényeget emelje ki”.³² Vagyis ami a szóban fogalmi, az egyetemes, és így a filozófiára tartozik, ami benne látszat szerinti, az az egyes nyelvek különösségéhez van kötve, s a költészet terrénuma.

Ebből egyrészt az következik, hogy a filozófus mindig a fogalmat tekinti a szóban, s nem igazán vesz tudomást arról, hogy egy adott nyelv egy bizonyos szó által milyen különösség jegyében nevezi meg a fogalmat (mint például a magyar a *szellemet*; e szó a *szél*lel függ össze); éppen ezért „nem oly lényeges nála a nyelv és ebben rejlő forma, mit a költőnél”.³³ Másrészt azon-

ban az is adódik, hogy a nyelvnek (még a filozofikus hajlamú nyelvnek is) a filozófiai használata speciális, s a nyelvek „szelleme”, természete, használatának eredeti módja elválaszthatatlan annak a konkrét közösségnek a történelmi, földrajzi, kulturális, biológiai adottságaitól, amely beszéli. S ennek messzemenő következményei vannak: a nyelvközösség csak olyan igazságokat kezelhet sajátjaként, amelyek összhangban vannak a nyelvében megszólaló szellemével; a mai művelt nemzetek is azért firtatják, milyen „eszmélkedései voltak” őseiknek „embernél magasabb lényről, természetben dolgozó munkásságról, halál utáni állapotról, erkölcsi rendről, az örök díjról”, „mert ezek csak akkor övéi, ha bennök a gondolat, mint magáéiban ismér magára”.³⁴

Mármost nyilvánvaló, minél messzebb haladt a filozófia azon az úton, hogy megszabaduljon a nyelv konkrét képzetekhez kötődő különösségeitől, annál alkalmatlanabbá vált arra, hogy igazságait a nyelvközösségek sajátjuként kezeljék. Ám ha a *költői* szó szétválaszthatatlanul, tudatos alkotói aktussal egyesít fogalmat és érzékileg konkrétat, akkor a *költészet nyelve az egyetlen lehetséges közvetítő* a filozófia egyetemes igazságai és a konkrét emberi élet között: „A nyelv az a csodálatos eszköz, melyen a nemzeti különösségek közé mind jobban oltatnak be a cselekvés, a gondolkodás egyetemes módjai; csak az a nyelv mondható igazán műveltnek, mely különös létére is fölvette magában az egyetemes eléhaladást; így valódi egyetemességre fokozta fel a nemzeti különösséget; mikor lesz a nemzet, minden sajátosságának, egyéniségének megtartása mellett is a szó igaz értelmében művelt, pallérozott. És ez a nemzeti egyéniség egyetemessége.”³⁵

Ezért marad tehát fenn a költészet a filozófia korában is. Csak a költői nyelv alkalmas arra, hogy a költészet triadikus fejlődése során – romantikus fázisaiban – újra meg újra felvegye magába a filozófia új meg új igazságait, ezeket – a nemzet eredeti népi alapjához minden spirális fordulónál visszavisszatérve, ebből kidolgozott formában – a nemzeti nyelv konkrét valóságában jelenítse meg mint „remeket” – mint az egyetemes eszme és a különös alak tökéletes egymásbanlevését.

A *Pályák és pálmákban* – a korai írásokhoz hasonlóan – aztán döntő jelentőséget kap az a körülmény, hogy a nyelvnek nem az elvont, filozófiai használata az elsődleges, hanem az, amelyik az élet konkrétságából ered – amelyik egy-egy közösség sajátos adottságai alapján artikulálja mindazt, ami az emberi létezés szempontjából egyáltalán számításba jöhet; az élet maga eleve nem lépheti át azt a látóhatárt, amelyet a nyelv ilyen módon von köré. Az ész, tehetjük hozzá, átlépheti, s felfedezései érdekében megengedheti magának, hogy elszakadjon az élettől, és a nyelvet is elszakítsa tőle; a költészet azonban megszűnik hegeli értelemben költészetnek lenni, ha e lépést megteszi. Miután tehát átvette a filozófia fölfedezéseit s ezzel óhatatlanul veszített költőiségéből, vissza kell térnie a nyelv eredeti közvetlenségéhez,

ahhoz, amit a nyelv a közösség eszmélésekor létrehozott. „Nemzetiséghez tartozva nem válunk ki az emberiségből, hanem szűkebb formába lépünk, melynek tartalma legelsőbbben is a nyelv, oly határozottság, mely egyénről egyénre átmenve ugyanaz és a lelkeség formásító bélyegével közegyénné olvasztva a sokaságot, mely a nép mint eszmei alany, választó vonalat húz közte és a többi emberiség között. Amire a nép, a történelemben így különválva, fölvirrad, a nyelv képzetmód és gondolatvilág a hinni- és tudnivalókról. Szellemének első foglalásai; a nyelv közvetlensége, de a tudomány zsinórmértéke nélkül, az élet elevenisége, de a hagyomány erkölcsében, az ő örök ifjúsága. Ezért kell a költészetnek a nép nyelvéhez folyamodni s másképp soha meg nem újúlhatni lényegesen.”³⁶ Hogy egyetemes emberi csak nemzeti formában létezik, természetesen azt jelenti a másik oldalról, hogy a nemzeti, ha valóban az, soha nem más, mint az emberi létezésének (egyetlen lehetséges) módja; a nemzeti költészetnek akkor is szükségképpen „meg kell romlania” tehát, ha elveszíti „a szép eszméjéből az emberit”.³⁷

Mindezek után Erdélyi logikusan jut arra a következtetésre, hogy *amilyen képtelenség a nemzeti filozófia, ugyanolyan képtelenség az egyetemes művészet, egyetemes irodalom*. Még a goethei világirodalom fogalmát is úgy értelmezi, mint amely a filozófia kozmopolitizmusát érvényesíti az irodalomban; ezért mondja, hogy a világirodalom fogalmát – „ha föl kell találni, abba is kelle hagyni mihamar”.³⁸ „Az egyetemes szép, valamint az egyetemes nyelv is a *metaphysikai* eszmekörbe tartozik; azontúl megoszlik az idők uralkodó szelleme, a *világnézet* külön árnyalatai szerint, hogy végre *egyéni* határozottságba fusson ki a népek önsége alapján, amelyhez nincs hasonló, amennyiben minden mástól különböző.”³⁹ „A nemzetiségek azzal szolgálják az örök szépet – állapítja meg a nemzetek rendeltetésére vonatkozó korai, historista indíttatású tételének szellemében –, ha megőrzik és művelik, ami bennük saját, elidegeníthetetlen és kölcsönözhetetlen adomány, hiszen a költészet realitása éppen és határozottan a nemzeti szellem.”⁴⁰

Összegzés

Erdélyi szemlélete, az olykor látványosnak látszó fordulatok ellenére is, sok állandóságot mutat. Ahogyan mindvégig ragaszkodott a historizmus alakította szemlélethez, ugyanúgy a szép hegeli definíciójához is hű maradt, s aszerint hangsúlyozta az „egyéni”, „jellemzetes”, illetve az eszmei, általános oldalt, hogy az általa éppen bírált költészet melyik oldalt hanyagolta el. Mint 1859-ben írja, „akármelyik mozzanatát tagadjuk el [...] a szép eszméjének, azonnal benne vagyunk a fonákság s egyoldalúság elfordíthatatlan átkában, a tévedések tömkelegében”.⁴¹

Hangsúlykülönbségek természetesen vannak, sőt rendszerbeli elmozdulások is. Hadd utaljak itt főleg a kései írásokra. (Nem a pozitívizmus irányában tett elmozdulásra gondolok – csak erősíteném Dávidházi Péter megfigyelé-

seit annyiban, hogy szerintem nem sokkal több pozitívizmus mutatkozik ezekben, mint a korábbiakban.) Ami a hangsúlykülönbségeket illeti, ezek inkább a korai írásokhoz való visszatérést jelentenek. Erdélyi hosszú idő után a *Pályák és pálmák*ban említi újra a népek összemberiségből való kiszakadásának tételét – mégpedig dolgozata talán legáltalánosabb igényű szakaszában (lásd lentebb); előkerül a nemzeti családélet koncepciója is, a világirodalom fogalmának az egyetemes szépre való alapozása során hosszú idő után ismét Mundtot idézi, s a korai írások szellemében állapítja meg azt is, hogy végre „a népköltészet rangja el is van ismérve” irodalmunkban.⁴² Ha a *gondolatrendszer változását* keressük, inkább arra figyelhetünk, hogy Erdélyi – Rosenkrantz nyomán – a szimbolikus–klasszikus–romantikus hármását olyan alapformának kezdi tekinteni, amely az egész emberi gondolkodás fejlődésére érvényes. Ez azonban inkább a szellemtörténet, mint a pozitívizmus előfutárává teszi. „[A] három főalak nem állapodik meg az esztétikai körben, hanem átmegegy a tudományok minden ágára, a szellem minden megyéjére, a jellemre vagy tudósságra egyaránt. A történetíró, a bölcsező osztóznak befolyásában. Sallust, Caesar és Tacitus éppen úgy viszonyulnak többé-kevésbé egymáshoz, mint a három görög tragikus; mint Pythagoras, Plató és Plotinos; az elmélődés magasságain is megtartván első a jelviség (symbolismus) vonásait, második a remekséget, utolsó végre a regényes idomot.” Abban természetesen következetesen marad önmagához, hogy a triadikus ismétlődést a spirális modelljéhez igazítja: a szellem története így szerinte „mindenütt újra meg újra ezen bűvös kört futja fejlődésében, ismét meg ismét előforduló emelkedési magaslatocon”.⁴³

Mindent egybevéve: Erdélyi művészet- és irodalomtörténeti koncepciója hegeli alapokról indult, ám a Hegelével ellentétes következtetéshez vezetett. Erdélyi, akinek (Hegelhez hasonlóan) gazdag tapasztalatai voltak a nemzeti kultúrák sokféleségéről, ugyanakkor (Hegellel ellentétben) arra is érzékeny volt, hogy a globalizáció alapjaiban fenyegeti e sokféleséget, nem fogadhatta el, hogy a művészi kor az emberiség történetének egyik – múlt – korszaka csupán. A Hegel utáni nemzedék tagjaként úgy látta: annál nagyobb szükség lesz művészetre, amely érzéki-konkrét mozzanata révén konkrét nemzetekhez tartozik (s különösen irodalomra, amely a nemzeti nyelvben él), mennél nagyobb méreteket ölt a filozófia, a tudomány, a technika, a kereskedelem globalizációja. Hiszen az emberi élet soha nem az absztrakt egyetemesség, hanem mindig a saját nyelvi-kulturális különösség közegében zajlik. „A tudomány rendszerét a világ tudósai alkotják fel nemzetre való tekintet nélkül; a szépirodalom remekait vagy görög, vagy angol elme teremti”, írja utolsó munkájában. „Az irodalom igazán különít és választ, s midőn határt von a szellem országában: önségre utal. Mennél inkább szövetkeznek a nemzetek anyagi érdekekben: annál inkább szorítkoznak magukra az irodalomban, s ez az ő szellemiségök.”⁴⁴

1 *Egy századnegyed a magyar szépirodalom-ból* (1855), ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, sajtó alá rend. és a jegyzeteket írta T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1991, 246.

2 Vö. HUSZTINÉ RÉVHEGYI Rózsa, *Erdélyi és Hegel*, BpSz, 1917, CLXX. köt., 104.

3 *Szépészeti alapvonalak* (1852–53), ERDÉLYI János, *Filozófiai és esztétikai írások*, sajtó alá rend. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1981, 618. A vonatkozó Hegel-szöveg: Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások. Első kötet*, ford. ZOLTAI Dénes, Bp., 1980, 54–55., 56.

4 *Szépészeti alapvonalak* (1852–53) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 618.

5 Uo., 618–619.

6 L. *Esztétikai táborozások* = ERDÉLYI, i. m., 1981, 716., 719. (= Ludolf WIENBARG, *Ästhetische Feldzüge*, Berlin und Weimar, 1964, 65., 70–71.)

7 WIENBARG, i. m., 133. („Plastik und Malerei, werden für ewig in ihren bestimmten Kreisen getrennt operieren.”)

8 *Esztétikai előtanulmányok* (1854–55) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 634., kiemelés nem az eredetiben. (Vö.: „az, ami örök, az eszme háromféleképp nyilatkozhatik meg előttünk, ti. az érzéklet, képzet és gondolat [Anschauung, Vorstellung, Denken] alakjában, és eme háromféle nyilatkozás szüli a művészetet, valást és bölcsészetet [...]”, uo., 645–646.)

9 Uo., 634.

10 HEGEL, i. m., 105–106.

11 Ezt Beöthy Zsolt nyomán Husztiné Révhegyi Rózsa megfigyelte. Következtetésükkel azonban nem tudok egyetérteni, mert úgy vélték, hogy Erdélyi szerint a művészet és az irodalom története körkörös mozgásséma szerint írható le: „Kisfaludy Sándort a jelvi, Kazinczyt a classica, Petőfit a regényes műalak képviselőül jellemzi, s az ötvenes évek sallangos költőinek népies formalismusában újra az örök pályakörnek kezdetleges stádiumában való visszaesést lát”, BEÖTHY Zsolt, *Erdélyi János műbölcsélete*, BpSz, 1897, 90. köt., 13.; míg Hegel „[h]atározottan kijelenti, hogy a fejlődésben megismétlődés, visszatérés nincsen”, Erdélyi szerint „a művészet pályája [...] nem egy feltartóztathatatlanul végpontja felé közeledő egyenesen mozog, hanem örök

körforgás, a regeneratio lehetőségével” HUSZTINÉ, i. m., 109.

12 *Esztétikai előtanulmányok* (1854–55) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 653., kiemelések nem az eredetiben. (E szakasznak már Beöthy Zsolt jelentőséget tulajdonított, ám egy olyan nemzeti ideológia mellett használja érvként, amelynek nem sok köze van Erdélyihez, lásd BEÖTHY 1897, 5. Jánosi Béla a „soha meg nem szűnő processzus” kifejezést idézi, ő azonban következtetlenséget lát Hegel illetően átalakításában, lásd JÁNOSI Béla, *Henszlmann Imre és Erdélyi János esztétikai elmélete*, BpSz, 1914, CDLI. szám, 56–57.)

13 *Egy századnegyed a magyar szépirodalom-ból* (1855) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 188.

14 JÁNOSI, i. m., 55–56.

15 Lásd: *Valami a romanticizmusról* (1847) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 599.

16 *Egy századnegyed a magyar szépirodalom-ból* (1855) = uo., 205.

17 „Die Poesie der Sprache ist die noch unentfärbte Bildlichkeit, welche auf der Naturstufe an ihr blüht. In dieser Zeit giebt es überhaupt noch keine Prosa, weil jedes Wort schon seine Wurzel und Zusammensetzung poetischen Eindruck erregt, weil jede Bezeichnung ein Versuch zu dichten ist.” Theodor MUNDT, *Die Kunst der deutschen Prosa. Ästhetisch, literargeschichtlich, gesellschaftlich*, Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1837, hrsg. von Walther KILLY, Göttingen 1969, 21.

18 Lásd: *Népköltészet és kelmeiség* (1853) = ERDÉLYI János, *Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások*, sajtó alá rend. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1991, 191–192.

19 *Egy századnegyed a magyar szépirodalom-ból* (1855) = ERDÉLYI, i. m., 1991. (Irodalmi...), 195.

20 *Petőfi Sándor* (1854) = uo., 168.

21 *Népköltészetéről* (1842–43) = ERDÉLYI, i. m., 1991. (Nyelvészeti...), 105. (Lásd még az előző közlemény 44. jegyzetét.)

22 *Egy századnegyed a magyar szépirodalom-ból* (1855) = ERDÉLYI, i. m., 1991. (Irodalmi...), 248., kiemelés nem az eredetiben.

23 Uo., 254.

24 Uo., 185., pontosabban amiatt, hogy Toldy „1830 körül köti meg a csombókot” s utána csak hanyatlást lát.

25 Lásd: *Arany János kisebb költeményei* (1856) = ERDÉLYI, i. m., 1991. (Irodalmi...), 282–283.

26 *A hazai bölcsészet jelene* (1856) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 44.

27 HUSZTINÉ, i. m., 110.

28 *A költészet filozófiájáról* (1838) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 865.; *Nyelvfilozófiai töredékek* (1839) = uo., 550. (Lásd az előző közlemény 24. és 30. jegyzetét.)

29 *A hazai bölcsészet jelene* (1856) = uo., 47., 93.

30 *Nyelvfilozófiai töredékek* (1839) = uo., 550., kiemelések az eredetiben (Lásd az előző közlemény 29. jegyzetét.)

31 *A hazai bölcsészet jelene* (1856) = uo., 1981, 47.

32 *Szépészeti alapvonalak* (1852–53) = uo., 1981, 615.; vö. HEGEL, i. m., 1980, 9.

33 *A hazai bölcsészet jelene* (1856) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 97.

34 Uo., 45.

35 Uo., 49.

36 *Pályák és pálmák* (1867) = ERDÉLYI, i. m., 1991. (Irodalmi...), 465–466.

37 *A legújabb magyar lyra 1859* = uo., 318.

38 *Pályák és pálmák* (1867) = ERDÉLYI, i. m., 1991. (Irodalmi...), 458. (hasonlóan az *Egyetemes irodalomtörténet* bevezetőjében: a világirodalom fogalma „ellene van a népek egyéniségének, mi az irodalomnak fő-fő szépsége.” = *Erdélyi János válogatott művei*, szerk. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., 1986, 666.

39 *Pályák és pálmák* (1867) = ERDÉLYI, i. m., 1991. (Irodalmi...), 466–467.

40 Uo., 460.

41 *A legújabb magyar lyra 1859* = ERDÉLYI, i. m., 1991. (Irodalmi...), 317.

42 *Pályák és pálmák* (1867) = uo., 453–454., 460.

43 *Esztétikai tanulmányok* (1862) = ERDÉLYI, i. m., 1981, 687.

44 *Egyetemes irodalomtörténet* (1867) = ERDÉLYI, i. m., 1986, 669., 666.

„A Sz: SOPHIA’ Templomában látom én
felszentelve NAGYSÁDAT...”

(Csokonai Vitéz Mihály és a szabadkőművesség kapcsolatairól)¹

A felvilágosodás korának magyar írói és költői közül – a posztmodern szövegkritika nyelvén mondva² – ma szinte bizonyos, hogy többen tagjai voltak a szabadkőműves mozgalomnak. Kazinczy Ferenc, Horváth Ádám, Aranka György és Kármán József kapcsolatai a páholyokkal ma különböző mértékben ugyan, de ismertek, s azt is tudjuk, hogy nemcsak – saját bevallásuk szerint – személyes életükre, hanem munkásságukra is jelentős hatást gyakorolt a szabadkőművesség mint szimbolikus nyelvi világ.

Csokonai és a mozgalom viszonyát eddig kevés mű érintette, s ezekben is elsősorban a nemleges válasz fogalmazódott meg. Dolgozatomban elsőként a tárgyban kimondott eddigi igenlő állítások összefoglalására töreksem, majd azok néholi bírálatára, végül pedig újabb lehetőségeket kívánok felvetni a kapcsolatok vonatkozásában. Már itt hangsúlyozom, hogy munkám nem módosítja jelentősen a problémakörben megfogalmazott eddigi állításokat, ugyanis nem találtam olyan adatot, amely az említett irodalmárokhöz hasonlóan itt is szinte teljesen bizonyossá tenné a költő részvételét a mozgalomban. Mindazonáltal úgy gondolom, hogy a néhány újabb adalék erősebbé teheti a Csokonai tagságáról szóló feltevést és szinte biztossá azt, hogy ismerte a mozgalom szimbolikus nyelvét.

Az eddigi értelmezések közül a legfontosabbnak látszik Szilágyi Ferenc 1985-ös cikke,³ ahol a szakirodalomban elsőként a páholytagságot valószínűsítő érveket fogalmaz meg. Ezek kiegészítéseként is olvasható 1998-ban publikált esszéjének⁴ egy tézise, amelyet a 85-ös írás alapgondolatainak ismertetése után említek meg (a könnyebb áttekinthetőség kedvéért számoztam az állításokat):

(1) Egy 1792-es Csokonainak írott verses Horváth-levélre hivatkozva a szerző azt állítja, hogy a dunántúli író korábban Orpheus, majd Arión néven szólítottatott.

(2) Csokonai szomszédja az a Fráter István volt, aki Kazinczy Ferencet be-szervezte a szabadkőműves mozgalomba.

(3) Földi János *Az én sírhalmom* című versében azt írja, hogy az akác alatt szeretne pihenni. E fa szabadkőműves jelkép.

(4) Csokonai 1793-ban lefordította a közismert szabadkőműves operát, a *Zauberflöte* Schikaneder által megírt szövegkönyvét.

(5) Csokonai Földi Jánost búcsúztató versének első soraiban az akác alatt nyugvó barát szólíttatik meg.

Szilágyi Ferenc érvei közül az első önmagában kevésbé valószínűsítő erejű, inkább arra mutat, hogy Horváth esetleg megpróbálta fiatal levelezőpartnerét: kíváncsi volt, hogy az vajon rákérdez-e az iniciatikus nevek eredetére (az e szöveghez kapcsolódó másik Horváth-levél által erősített értelmezési lehetőségéről, amely még mindig csak a feltehetőséghez segít hozzá, lásd később).

Fráter és Csokonai kapcsolatáról meglehetősen keveset tudunk. A Csokonai-levelezés összesen három szöveget őriz, amelyből az első, az 1801. szeptember 24-én írott Fráter-levél utal kettejük barátságára, s arra is, hogy korábban Csokonai levelet írt barátjának. A másik két küldemény a szabadkőművesség szempontjából neutrális. Mindazonáltal a kortársaktól, Nagy Gábortól és Domby Mártontól is tudható, hogy viszonyuk baráti volt, s Fráter támogatta is Csokonait.⁵ Azt azonban nem tudjuk, hogy a kapcsolat pontosan mikortól datálódik, s mennyire volt mély. Mindennek ellenére fenntartásokkal, de elfogadható Szilágyi Ferenc második érve: a barátságot és a Csokonai–Kazinczy-viszonyt ismerve feltehető, hogy Fráter beszélt Csokonainak a mozgalomról.

Földi János – miként azt Szilágyi is kiemeli – valószínűleg maga is szabadkőműves volt. Ehhez az állításhoz azonban finomításként azonnal hozzátehető, hogy erre „bizonyító” érv kevés van. Abafi Lajos könyvében is csak két helyen kerül elő a híres orvos neve: először mint az Orpheus szabadkőműves munkatársáé, másodszer mint egy szabadkőműves irat terjesztőjéé.⁶ Az említett akác-szimbólummal könnyebb a helyzet: a jánosrendű és magasfokú páholyok beavatottjai ugyanis olvasván vagy hallván Földi vagy Csokonai versét, *minden bizonnyal* a szabadkőművességre is gondoltak, hiszen az akác az első beavatás előtti próbaidőn megtanulandó szimbólumok közül az egyik alapvető, s a beavatási rítusokban is fontos szerepet játszik.⁷ Önmagában ebből már levonható olyan következtetés, hogy Csokonai *talán, feltehetően* ismerte a szabadkőműves szimbolikát, s esetleg beavatott is volt (a későbbiekben ki fog derülni, hogy egyéb adatokból a szabadkőműves nyelvi világ ismerete ebben az időben szinte bizonyos). Mindazonáltal megállapítható egy olyan tézis is, hogy az akác csak egy kedves fa volt Csokonai számára, hiszen például gyermekkorában a házukban is volt egy szép akácfa (miként azt Szilágyi Ferenc is említi 1998-as cikkében), illetve 1801 januárjában barátjától, Puky Istvántól is kért egy csemetét, amelyet kertjében el akart ültetni.⁸ Mindezeket összegezve a harmadik érv az ötödikkel kiegészítve a valószínűséget illetően nem fogadható el, csak feltehető, hogy Földi (is) be-

szélhetett Csokonainak a mozgalomról, s talán lehetséges az is, hogy Csokonai ismerte az akác szabadkőműves-jelentését.

Igazán valószínűsítő erejűnek az öt érv közül a negyedik sem látszik. Természetesen nem elsősorban azért, mert Szilágyi Ferenc pontatlanul fogalmaz, amikor azt írja, hogy Csokonai fordította volna le a darabot magyarra, hiszen azt valójában egy Csokonai felügyelte csoport tette meg;⁹ hanem azért, mert semmivel sem bizonyítja, hogy a fordításkor ismerte volna a mű szabadkőműves jellegét. Könnyen lehetséges, hogy erre csak később jött rá, akár a Horváthtal való századvégi találkozásokor, s ekkor még a híres darabot annak kétségtelenül nagy nemzetközi sikere és a fellendült magyar színjátszás számára ültette át kollégiumi diákjaival magyarra.¹⁰

Szilágyi érveit összegezve elmondható: öt olyan állítást fogalmazott meg tanulmányaiban, amelyek még egymást erősítve sem teszik valószínűvé, inkább csak feltehetővé, hogy Csokonai ismerte a mozgalmat, s csak elképzelhetővé teszik azt, hogy tagja is volt valamelyik csoportnak.

Dolgozatom további részében az újabb adalékokat említem meg, az időrendet követve.

1792. október 30-án Horváth Ádám egy erősen retorizált és patetikus válaszeleket írt Csokonai bemutatkozó küldeményére, gyakorlatilag elindítván kettejük levelezését. A szövegben a 30–34. sor között a következő rész szerepel:

Megmaradtak a tsendesen zúgó patak-tsergések,
A’ mellyek még Ariónnak elég serkentgetések:
Hogy el-vétve kettőztesse lantjával énekeit,
‘S viszonozza az Erató’ kedves enyelgéseit; –¹¹

A vers szövegének egészét tekintve e négy sor olvasható úgy, hogy a lírai én azonosítja magát Ariónnal. Ez azért fontos, mert megtehetjük, hogy ezt a hangot kapcsolatba hozzuk az életrajzokból, levelekből, visszaemlékezésekből általunk megkonstruált szerzővel, s ennek következtében azt mondjuk, hogy Horváth itt egy „csapdát” állít Csokonainak: kíváncsi arra, hogy miként reagál az óvatos önfelfedésre új barátja. Ha Csokonai elgondolkodik az utaláson, óhatatlanul meg kell, hogy kérdezze: miért Ariónnal azonosítja magát a beszélő? Jó esetben már a kérdésből kiderülhet Csokonainak a szabadkőművességhez való viszonya, de kevésbé szerencsés esetben is egy ügyes válasszal a mozgalomra lehet terelni a „beszélgetést”. Amennyiben a címzett nem kérdez rá a név eredetére, úgy Horváth újabb próbára van kárhóztatva, viszont nem fedte fel magát egy esetleges „profán”¹² előtt.

Csokonai válaszát sajnos nem ismerjük, ugyanis a legközelebbi fennmaradt levél,¹³ a már Szilágyi által is idézett, ismét Horváth munkája – 1793 októberében íródott. A debreceni költő viszontlevelének ismerete nélkül elkép-

zelhető, hogy Csokonai rákérdezett a név eredetére, s Horváth válaszában ezt kifejtette. Ez azonban csak egy bizonytalan gondolat, amely ugyanolyan lehetőség, mint az, hogy a címzett észre sem vette az Arión-utalást, vagy az, hogy észrevette, de nem tartotta fontosnak.

Ha egy pillanatra engedményt teszünk az első ötletnek, akkor a hipotézis-konstrukció tovább építhető. Horváth újabb levelében – amelyről a Szilágyi-féle érvelés ismertetésekor már szóltam – ugyanis ismét kitér az Arión-kérdésre, a következőképpen:

En hajdan Orfeus valék míg híremmé nem leve,
 Hogy elébb volt Kazinczimnak mint nekem ez a' neve.
 Ő engem, tán jövendőlvé Arionnak bérmála,
 De tsak Orfeus volt Horváth bár Arionná vála.¹⁴

A levél ezután egy nagyon személyes történettel folytatódik, amely könnyen azonosítható az életrajzi én élettörténetével: a rossz házasságról és a válásról beszél nyílt, baráti őszinteséggel a lírai én. Ha elfogadjuk azt, hogy ekkor már tisztázták szabadkőműves kapcsolataikat, érthető ez az őszinteség, hiszen kettejük között a sok félreértést szülhető titok megszűnt, így nyíltan beszélhettek másról is. Ha azt a gondolatot követjük, hogy e levélben Horváth csak bővebben felfedi a név eredetét, akkor azt is mondhatjuk, hogy a sikertelen első próbálkozás után most nyíltabban fogalmaz, még inkább ki akarja ugrasztani a nyulat a bokorból, még inkább kíváncsi Csokonai véleményére a mozgalomról. Sajnos azonban Csokonai válaszát megint nem ismerjük, így ismét nem tudjuk, miként reagált a nyíltabb utalásra. Könnyen elképzelhető, hogy másodszorra sem ismerte fel a még mindig eléggé rejtett vonatkozást. Ezt a gondolatot erősítheti az is, hogy 1794. augusztus 13-án Horváth újabb levelében már nem is utal a mozgalomra.

A Csokonai–Horváth-levelezés e korai szakaszát összegezve elmondható, hogy erős fenntartásokkal ugyan, de újabb adalékokat kínálhat arra, hogy elképzelhetőnek mondjuk: Csokonai ekkoriban talán ismerte, vagy talán éppen Horváth által ismerte meg először a szabadkőművességet. Amennyiben a hatástörténet e gondolatmenetet nem egészíti ki majd erősebben igazoló érvekkel, úgy annyi szinte bizonyos marad, hogy a dolgozat kérdéskörét bővíti e két levél, hiszen azokban szabadkőművesek – többek között – felfedik önmagukat.¹⁵

A mozgalommal kapcsolatba hozható újabb adalék a *Csókók* című szépprózai alkotás, illetve a hozzátartozó vázlatokban megtalálható utalás. E két szöveg akkor készült, amikor az említett Horváth–Csokonai-levelezés folyt. A látomásos, erős motivikus terheltségű, művészi nyelveket keverő és parafrazeáló szépprózai műben több szabadkőműves-rózsakeresztes és szabadkőműves-alkimista szimbólum (Rózsa; a Világegyetem Nagy Építő-

mesterére, a szabadkőműves istenre több tulajdonságában hasonlító Isten-asszony; beavatás; Foszfor; quinta essentia, Filander, a bölcs, szabadkőműves mesterekre hasonlító pap; a 3×3-as szimbolika) is megjelenik, illetve a vázlatok között a Csókok nevei alegységben a listán a „Freymaurer csókok” kifejezés is megtalálható.¹⁶ Mindebből meglehetősen biztonsággal levonható az a következtetés, hogy Csokonai *valószínűleg* nem is kevésbé ismerte a szabadkőművesség szimbolikáját, hiszen a csókok szinte külön rituálét alkotnak a szabadkőművességben – miként azt levelezőtársa, Horváth Ádám 1792-ben megjelent *Felfedezett titok* című regényéből is tudhatjuk. Arra azonban, hogy Csokonai beavatott is volt, ezek az utalások sem szolgálnak bizonyáságul, ám az eddigi hipotézisekkel kiegészítve még egy ilyen gondolat feltehető.

A beavatottság kérdésköréhez illeszthető Csokonai 1795. július 9-én Schedius Lajoshoz írott levele. Abafi Lajostól tudhatjuk, hogy a híres esztéta professzor Göttingában lett szabadkőműves, s hazánkban a balassagyarmati páholy tagja volt.¹⁷ Csokonai e latin nyelven írott levelét Schediushoz a következőképpen kezdi (a magyar fordításból idézek):

Ahhoz, hogy az emberi művelődésnek igyekezzünk hasznára lenni, az a tény egymagában is elegendő, hogy embernek születünk. Semmi sem fontosabb a haza és a polgárok javánál és üdvénél: ebben a *szent vallás ihlete* vezet bennünket. – Vajon az irántad érzett tiszteletemet, vagy az irántam mutatott jóakarodat serkentette-e fel annyira, hogy *nem egyenlő lépésekkel* nyomodba szegődjem, és Te készséggel mutasd meg a *hitvány tömeg*en és a népség zűrzavaros nyüzsgésén át a *finom lelkek szentélyébe vezető utat*?¹⁸ (Kiem. tőlem)

A levél további részében Csokonai segítséget kér a professzortól pesti tanulmányai érdekében. Ehhez megalapozásul írta meg a levél első bekezdését, amely talán korábbi ismeretségükre is utal. Erről a rövid szövegről az eddigiek ismeretében két értelmezést is meg tudok konstruálni. A kritikusabb filológus e sorokról vélhetően csak annyit állapítana meg, hogy Csokonai vagy Schedius segítségét kéri ismeretlenként, vagy már ismerték egymást, talán egy korábbi levélben Csokonai már kért segítséget, amit lehet, hogy a címzett meg is ígért. A megengedőbb filológus számára e szöveg azonban másként is olvasható – miként azt a kiemelt részek is mutatják. Észерint két hipotézis is megkockáztatható: egyrészt az, hogy Csokonai *beavató mesterétől* vagy *mentorától* kéri személyes ügyben a segítséget. Erre igazoló érvek lehetnek a *szent vallás* (amit a szabadkőművességre is lehet érteni) mellett a *nem egyenlő lépések*, a latin eredetiben szereplő *profanum vulgus* és a *finom lelkek szentélye* szintagmák. Az utóbbi kifejezés közül a lépések a szabadkőműves beavatásokban kulcsszerepet játszanak – a beavatási rítusokban a különféle fokokban más és más lépésekkel lép a beavató és az éppen beavatott a páholy padlóján.¹⁹ A második kifejezésben a „profán” jelző értelmezhető a nem beavatottak közösségére, míg a harmadik szintagmában a szentély a szabadkőműves páholyra, a templomra való utalásként is olvasható.

A szabadkőműves kapcsolatokat feltételező másik értelmezés szerint Csokonai ekkor kéri Schedius segítségét a beavatáshoz – a levél időszerkezete ezt az olvasatot is megengedi.

Mindent egybevetve e levél kapcsán elmondható: létrehozható egy olyan konstrukció, amelyben óvatosan feltehető, hogy Csokonai már ekkor páholytag volt, de annyi mindenképpen valószínűsíthető, hogy a szabadkőművesség ismeretére is utal e levelében. Ezek után az lehet a kérdés, hogy ha esetleg 1795-ben már páholytag volt, akkor hol lehetett azzá? Ha Schedius mentorságának vagy mesterségének föltételezését elfogadjuk, akkor szinte kizárólag a balassagyarmati közösség jöhet szóba, hiszen mai ismereteink szerint a neves professzor csak ennek volt tagja. Még bizonytalanabb feltételezésként megemlíthető még, hogy Csokonai esetleg a pesti *Hét csillaghoz* tagja lett 1793 márciusa után, ugyanis ott két olyan páholytag is volt (Madách Sándor és Szerémy Gábor), akik a balassagyarmati közösség beavatottai is voltak, így velük Schedius szoros kapcsolatban volt. Ennek alapján feltehető, hogy Schedius beajánlhatta Csokonait a páholyba, miként az is, hogy a frissen kicsapott debreceni költő levele éppen az ajánlást kérte Schediustól.

Csokonai szabadkőműves kapcsolatainak vizsgálatában a következő állomás az író ismeretsége Sárközy Istvánnal és Csépán Istvánnal. E két személy közül az elsővel 1798-ban Horváth Ádám ismertette meg a nincstelen költőt, s ettől fogva a gazdag nemes buzgón támogatta Csokonait. Csépánnal nem tudni, hogyan ismerkedett meg Csokonai, de elképzelhető, hogy őt is Horváth révén ismerte meg. A fiatal ügyvéd Festetics szolgálatában állt, s Csokonai egzisztenciális helyzetén többször javított a csurgói időszak alatt.²⁰ E két kapcsolat érdekessége, hogy mindkét férfiú kétszeresen is Horváth Ádám páholytársa volt: mind a pesti *Nagyszívűséghezben*, mind a zalaegerszegi *Jó tanácsosban* együtt munkálkodtak, azok megszüntetéséig.²¹ Ezen adatok alapján valószínűsíthető, hogy a szabadkőműves Festeticstől munkaaajánlatra váró Csokonainak barátai beszéltek a mozgalomról, hiszen a forrásokból tudjuk, hogy sokszor találkoztak, vitatkoztak egymással.

Innentől fogva szinte bizonyosnak látom, hogy Csokonai az 1798-as esztendőttől kezdve már ismerte a szabadkőműves gondolkodást, s feltehetőnek azt, hogy esetleg titokban be is avatták, avagy be is avatták volna, ha akkori-ban működtek volna törvényes páholyok.

Az időrendet folytatva kiemelhető, hogy 1798 júniusa körül Csokonai verset írt *Ízis és Oziris* címmel.²² E szövegben Osiris és Ízis alakját a beszélő Széchenyi Ferencsel és nejével, Juliannával azonosítja, s hosszan ecseteli a két istenhez tartozó szimbolikát, majd azt, hogy találkozott a párral. Ezután a következő részt olvashatjuk:

Megesmértem és az Ízis’
Templomába bémentem,
Ha tán e’ szép Istennének
Tetszenék Complimentem

Már ma Ízis’ Templomának
Nints ugyan semmi nyoma,
De van a’ Böltsek’ szívében
Ízisnek még temploma:

Ez az, melly eggyaránt nézi
A’ személyt ’s az érdemet,
Ez az, melly papnak fel szokta
Venni mind a két nemet.

Eme idézetből látható, hogy Csokonai ekkor már jártas a szabadkőműves szimbolikában. Tudja ugyanis, hogy az Ízis- és Osiris-szimbolika nem csupán kulturális forrás a költő számára, amivel buzgóbban lehet complimenteket tenni, hanem a mozgalom számára alapvető forrás. Az egyiptomi mitológia világa a szabadkőműveseknek a mesterré avatás előtt lesz fontos, ugyanis az iniciáció előtt tanulásra átadott kátéből megvilágítódik a leendő mester előtt az, hogy a szabadkőművesek magukat Ízis gyermekeinek is mondják, s Ízist a természet istennőjeként fogják fel. Ekkor derül ki, hogy a szabadkőművesek szerint Osiris segítségével jut a beavatott egyre nagyobb bölcsesség birtokába, hiszen őt az értelmet megvilágító láthatatlan istenséggként értelmezik.²³

Mindebből azt a következtetést vonom le, hogy a vers még inkább erősíti az imént említett gondolatot: Csokonai 1798 közepén már szinte bizonyosan alapos ismerője volt a szabadkőműves beavatásoknak, s esetleg feltehető, hogy maga is részt vett valamilyen illegális iniciáción.

Természetesen a textus ilyen értelmezésével szemben is felhozhatók kritikus megállapítások: elmondható, hogy az egyiptomi szimbolikát Csokonai *A varázsfuvola* fordításából is megismerhette, s csak azért alkalmazta itt, mert a mű pozitív hőseit hasonlóknak látta az ifjú párhoz. Mindazonáltal ez kevésbé látszik valószínűnek egy korábban említett érvem miatt. Eszerint nehezen képzelhető el, hogy a nyíltszívű, bőbeszédűnek ismert Horváth Ádám, vagy két másik ismerőse ne szólt volna Csokonainak a mozgalomról, különösen akkor, amikor tudták, hogy Festeticsnél próbál munkára jelentkezni.

E vers egyébiránt még azért is fontosnak látszik, mert belőle feltehető, a többi említett adalékkal együtt pedig valószínűsíthető, hogy Csokonai Széchényi Ferenc szabadkőművességéről tudott. A legnagyobb magyar édesapja egyébként már az 1780-as évek közepén hazai páholy tagja volt, s a 90-es

évek elején a templomos rítusba is beavatást nyert.²⁴ Feltehető, hogy Széchenyi szabadkőművességről Csokonai szintén barátaitól tudott.

A szabadkőműves nyelvi világnak, s a szabadkőművesek egy csoportjának ismeretéről erős bizonyítást adhat nekünk a szerző dolgozatomban részletesen utolsóként vizsgálándó, 1800. december 19-én, immár Debrecenből írott levele is, amelyet a már emlegetett grófnak, Festetics Györgynek küldött. E levél utolsó bekezdésében a következő olvasható:

...Nem – nem e’ Világból való NAGYSÁGOD’, nem e’ puha-lelkű ‘s alacsony módú emberek közül. – A Sz: SOPHIA’ Templomában látom én felszentelve NAGYSÁDAT; az Értelem’ Mysteriumiba van béavatva; ‘s a’ Köz-jó’ oltárára halmazza a’ tömjéneket, melyeknek füstje az égig emelkedik ‘s az egész hazát elborítja illatjával...²⁵

Itt Csokonai egy hagyományos szabadkőműves szimbólumot említ, a „Sophia” kifejezést. E szó és magyar fordítása, a bölcsesség a kor ismert freu-maurer-kifejezése, a mozgalom nyelvi világában a beavatások során elnyert titkot jelöli. A „templom” kifejezésre pedig már korábban utaltam: magát a páholyt jelöli a rituális nyelvben.

Az eddig felsorolt bizonyítónak látszó, valószínűsíthető és feltehetően igazoló adatokból, ez utóbbi állításból, illetve abból, hogy maga is ismeri címzettje kapcsolatát a közösséggel, szinte bizonyosan állíthatjuk, hogy Csokonai nagyon alaposan jártas volt kora szabadkőművességében, habár beavatottságáról nincs sem szinte bizonyosan igazoló, sem valószínűsítő, csak óvatoss feltevésként elfogadható forrás. Mindezek alapján, mivel Csokonai további munkáiban egyéb jelentős szabadkőműves utalással nem találkoztam,²⁶ megismételve a dolgozat előrevetített eredményét, összegzésül elmondhatom: e tanulmány révén reményeim szerint még erősebbnek látszik az a kötelék, amely Csokonait és a mozgalmat összekapcsolta.

1 Az itt olvasható tanulmány kiegészíti azt az általam megteremtett történeti konstrukciót, amely a felvilágosodás korának magyar irodalma és szabadkőművesség kapcsolatairól volt olvasható a Hitel 1998/12-es számában.

2 Dolgozatomban érvelésem a nyelvi fordulat utáni textológusok diskurzusát próbálja követni. Ennek megfelelően számolok azzal, hogy a múlt mindig már megértendőként jelentkezik a számunkra, azaz olyan létezőként, amellyel dialógusban alakul ki a konstrukciónk. Ennek megfelelően a klasszikus és a modern filológiának a „wiederzuerkennen”

és a „wiederherstellen” jegyében megfogalmazott, objektív múltra vonatkozó biztos állításai, tételezései és valószínűsítései helyett a „bizonyosnak látszik”, a „valószínű”, a „feltehető” és az ehhez hasonló kifejezéseket, retorikai megoldásokat alkalmazom, amelyek háttérben egészen más hagyományfelfogás, szerzőfelfogás és ismeretelméleti nézetek állnak, így mást is jelentenek, mint korábban. A fogalomhasználat reményeim szerint következetes lesz, így az olvasó számára talán látszani fog, hogy mit jelentenek a számomra maximális tudásként elképzelhető „szinte bizonyos”, a „valószínű”, és a „feltehető/el-

képzeltető” kifejezések. (A textológia klasszikus felfogásáról, illetve annak modern, majd posztmodern fordulatáról lásd DÁVIDHÁZI Péter *A hatalom szétoztása* című írását, amely pontosan tíz éve íródott, de ma is aktuális. Ma ugyanis még mindig nagyon kevés textológus akad, aki alkalmazza a posztmodern textológia szövegközlési értelmezői módszereit (a tanulmány a *Per passivam resistentiam* című kötetben is olvasható [Bp., Argumentum, 1998, 209–225.])

3 SZILÁGYI Ferenc, *Eperjesi szerelmek, pesti szabadkőművesség*, Napjaink, 1985/10. 35.

4 SZILÁGYI Ferenc, „A’ Tsokonai úr háza’ végiben...” = „Az ész világa mellett...” Mundus, 1998, 131–134.

5 Lásd erről: Csokonai Vitéz Mihály összes művei. *Levelezés*, Bp., Akadémiai, 1999, sajtó alá rend. DEBRECZENI Attila, 661. (A továbbiakban CsokLev.)

6 ABAFI Lajos, *A szabadkőművesség története Magyarországon*, Bp., Akadémiai, 1993, 212., 342.

7 Jelentéséről lásd KŐHEGYI Lajos, *Szabadkőműves káté*, Szeged, 1910., BALASSA József, *A szabadkőművesség kézikönyve. III. A mesterfok*, Bp., 1947, KÁRPÁTI Aurél, *Egy Berszenyi versről*, Kelet, 1949. ápr. 1.

8 A levelet lásd CsokLev 61. (115.)

9 Lásd erről bővebben: Csokonai Vitéz Mihály összes művei. *Színművek I*, Bp., Akadémiai, 1978, sajtó alá rend. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, 308–311.

10 Ezeket a gondolatokat Pukánszky Kádár Jolán is felveti, s kiegészíti a szabadkőművesség ismeretével, amit magam vitatok (i. m., 309.).

11 Lásd CsokLev 3. (13.)

12 Jellegzetes szabadkőműves kifejezés: a még be nem avatottakat jelöli (később még fontos szerepe lesz).

13 Csokonai levelezése sajnos nagyon hiányosan maradt fenn. Ennek nyilvánvalóan hányatott életvitele volt az oka, de minden bizonnyal az is, hogy – ha igaz – leveleit gyakran megsemmisítette. Ezt egy Festetics

Györgynek 1801 júliusában írott leveléből tudjuk: „...a’ Leveleimet megszoktam égetni”, mondja itt Csokonai. CsokLev 70. (133.).

14 CsokLev 24.

15 Ez az önfelfedés a Horváth-szakirodalomban eddig nem szerepelt. Horváth Ádám és a szabadkőművesség kapcsolatairól a legbővebb vizsgálatot lásd *Arión a’ Bóltesség’ Templomában* című dolgozatomban, *Protestáns Szemle*, 1998/3.

16 Csokonai Vitéz Mihály összes művei. *Szép-próza művek*, Bp., Akadémiai, 1990, 65. A Csókók szövege ugyanott, a 88–116. oldal között van.

17 ABAFI, i. m., 339., 340., 383.

18 CsokLev 19. A magyar fordítást lásd 462.

19 Lásd erről: KISZELY Gábor, *Szabadkőművesség*, Bp., Korona, 1999, 39–56.

20 A viszonyokról lásd CsokLev 555., 559.

21 Lásd ABAFI, i. m., 295., 350.

22 Kritikai gondozásban elolvasható a Csokonai Vitéz Mihály összes művei. *Költemények. IV. című kötetben*, Bp., Akadémiai, 1994, sajtó alá rend. SZILÁGYI Ferenc, 83–87.

23 Lásd erről: KISZELY Gábor, *A szabadkőművesség*, i. m., 56.

24 ABAFI Lajos, i. m., 165., 189., 228., 264., 405.

25 CsokLev 108–109.

26 A szabadkőművességre utaló egyetlen további adat Csokonai édesanyjához írott 1801. júliusi levele, amelyben kifejti, hogy találkozott a börtönéből ekkoriban szabadult Kazinczyval. Leírja azt is, hogy verssel köszöntötte barátját, s mellékeli a szöveget is (CsokLev 73. [141–142.]). E rövid ódában Kazinczyt Orpheusnak nevezi. Ezt az utalást azért nem illesztettem a dolgozat főszövegébe, mert a korban nem elsősorban beavatási névként volt ismert ez a szó Kazinczy vonatkozásában, hiszen lapja címe is ez volt. Mindazonáltal valószínű, hogy Csokonai az Orpheust szabadkőműves névként is ismerte, s feltehető, hogy erre is utalni szándékozott versével.

Puritánus kegyesség és retorika Bethlen Miklós *Imádságoskönyvében*

„Minden nap tanítatz Uram engemet, és a napnak járásából változandó életemnek rövid voltát előmbe adod. Mítsoda az én életem? csak olyan, mint most nyíló s majd hervadó virág szál,... folyó ez s patak s lengedező meleg szél, mostani tetező s már elenyésző füst, köd és csak pára, olyan mint álhatatlan sasnak, nyílnak és hajónak a nyoma. Merő árnyék s hamar fordul mint takáts karikája.”¹

(Szőnyi Nagy István)

A magyar puritanizmuskutatók, néhány kivételt leszámítva, megmaradt recepciótörténet-kutatásnak. Így a Zoványi-Berg-Makkai, kevésbé Bodonhelyi által kialakított tradíció vonalán haladva, a legújabb publikációk is csupán adalékokkal vagy szöveggözzétéssel gazdagítják e téren elért tudományos eredményeinket.² A kutatás irányát mintegy kanonizálva, az angliai³ és kisebb részben németalföldi hatások felderítésére, regisztrálására összpontosított, elhanyagolva a mozgalom és a létrejött irodalom hazai (utó)életét. Bár a korszakkal kapcsolatos retorikatörténeti kutatások (Bartók István, Kecskeméti Gábor), vagy szociológiai szempontú megközelítések (Molnár Attila) révén a magyar puritanizmust érintő kérdések, sőt megállapítások is megfogalmazódtak, a legfontosabb puritánus életművek még feltáratlanok, néha ismeretlenek, illetve ezek viszonya más műfajokhoz (például emlékirat-irodalom), irodalmi kontribúciójuk a XVII. századi barokkhoz továbbra is megvilágításra vár.⁴

Ennek fényében jelen dolgozat kettős célkitűzést vállal: részint Bethlen Miklós puritanizmusához igyekszik adalékokat szolgáltatni, részint pedig az emlékirat (*Imádságoskönyv*)⁵ és a kortárs puritánus irodalom alkotásainak összehasonlításával szándékszik új fénybe állítani a puritánus kegyesség irodalmi vetületeit. Ugyanis a kérdés – tisztán hermeneutikai vonatkozásában is – rendkívül izgalmas (az emlékirat mint az angol puritánus irodalom magyar olvasatának olvasata), hiszen az emlékiratokban az angol példák alapján író/fordító/kompiláló magyar puritánus szerzők olvasóit kell felfedeznünk. Következésképpen az emlékiratokban jelentkező kegyességeszme, néha ugyan kiegészülve „ősforrásokkal” is (Bethlen esetében – például Perkins), alapvetően az angol előzményekre visszamenő magyar szerzők műveiből származó befogadásélmény eredménye.

A kegyességi irodalom retorikai-szellemi hagyományának visszakereshető/igazolható jelenléte az emlékiratokban, árnyalhatja a műfaj történeti

alakulásáról alkotott képünket is. Éppen ezért nem alaptalan a műfaj történetében – a humanista történetírástól a barokk emlékirás alkonyáig⁶ – számottevő állomásként felfogni a kegyességi irodalom találkozását az emlékirással. Ezzel kapcsolatosan Gyenis Vilmos egyenesen olyan közös műfaji alapokról beszél, amelyekből a jellegzetesen puritánus meditációk, vagy Rákóczi *Vallo-másai* származnak.⁷ E gondolatnak folytatása, illetve árnyaltabb bemutatása érdekében, vizsgálódásom – a puritánus sajátosságok feltárása – lényegében a személyes kegyesség és ennek retorikai implikációi köré szerveződnek.

I. A személyesen megélt kegyesség puritánus gyökerei

„Fides et conscientia bona sunt junctae.”
(William Perkins)

A személyes kegyesség vizsgálatakor fennáll az a nehézség, amelyet minden XVII. század végi és XVIII. század eleji életmű felad kutatójának, nevezetesen a lelkiélet egyértelműen és minden kétséget kizáróan puritánus, vagy pietisztikus meghatározása. Bethlen esetében a lelkiség puritánus vonásainak rekonstruálását az őáltala is emlegetett szerzők (például Keresztúri, Apáczai, Pápai Páriz, Tofeus stb.), illetve a századvég kortárs puritánus alkotásainak elemzése, összehasonlítása révén kísérem meg. A puritánus jegyek vizsgálatát esetünkben részint Bethlen életrajzi adatai, részint életvitelével, olvasmányjaival, illetve politikai szemléletével kapcsolatos megjegyzései is indokolttá teszik. Levelezése is támpontokat szolgáltat puritánus kapcsolatai, kegyességgyakorlása, egyházszerzői tevékenységének ilyen jellegű megítéléséhez.⁸

Szinte képtelenség a századvégen „vegytisztá” puritánus kegyességről beszélni, ami alól Bethlen alkotása sem kivétel (bár dicséretére váljék, hogy az evangélikus Tofeus „soltár-resolúcióiban” szintén talál *puritánus kegyessége* számára is *applicálható* tanítást). Továbbá nem könnyű az *Imádságoskönyv* kizárólagosan református hagyományának a körvonalazása sem. Ugyanis „...nehéz kimondott református imádságról beszélni, mert a XVI. században sokáig nincsen meg az elkülönítés református és evangélikus között még az egyházszervezetben sem, nemhogy az imádságban és az imakönyvek használatában; a XVII. században pedig nem egyszer fordul elő, hogy reformátusok evangélikus munkákat fordítanak és adnak ki magyarul.”⁹

Következésképp vizsgálódásom nemcsak a konfesszionális (kálvinizmus) szférájában megmutatkozó sajátosságokat szándékszik kijelölni, hanem a pietas, vocatio – akár felekezet feletti – vonzásából építkező lelkiséget is.

A puritánusoknál oly gyakran hangoztatott őszinteség (*sinceritas*) jegyében fogant *Imádságoskönyvet* tekinthetjük úgy is – gyónó jellegénél fogva –, mint

Bethlen penitenciatartását, ahol a személyes bűnbánat/bűnvallás (*privata confessio*) a puritánus lelkiélet központi elemévé a lelkiismeretet (*conscientia*), illetve ennek állandó vizsgálatát (*casus conscientiae*) teszi meg. Hiszen maga Bethlen jelenti ki: „...jobb így nékem, hogy én ebben a szomorú tömlőcben az én édes nemzetségem, hazám és abban kivált a te házadnak és az enyimnek s magamnak sok bűnét s romlását sirassam és Felségedet böjtölés, könyörgés, penitenciatartással mindnyájunkhoz engesztelni igyekezzem...”¹⁰

A puritánusok számára „...a penitenciatartás a gyakorlatban szigorú lelkiismeret vizsgálódással egybekapcsolt törvényeskedést jelentett. Fontossá tették a hívő számára a törvény, az Írás állandó magára szabását.”¹¹ Sőt a *devotio* igazi mélységét a penitenciatartás eleme, a bűnvallás adta meg azáltal, hogy kifejezte emberi nyomorúságunkat, tehetetlenségünket és a legfájdalmasabb felismerést: önmagunkban mindenestül menthetetlenek vagyunk az isteni igazságosság előtt. Bethlen arról győz meg, hogy igencsak tudatában van ennek: „...ha érdemem és a te igazságod szerint fizetnél énnékem, nem ez volna rég az fizetésem, hanem e világon ennél is nagyobb romlás és ezután az örök kárhozat.”¹²

A *penitenciatartás* nemcsak a bűnvallás és őszinte bűnbánat kifejezője, hanem a megtérés mozzanatát is implikálja, hiszen a bűnök bevallása, megbánása valójában bűnös énünk megtagadása is. A Szent Pálra visszamenő „őember megöklése, és az új ember megszületésének” gondolata illusztrálja ezt, amit a puritánus gondolkodás a *mortificatio-vivificatio* terminuspárral jelöl. A kései puritanizmus olyannyira azonosul ezzel a gondolattal, hogy a *penitenciatartás* mint *bűnbánat* néha azonos jelentésűvé válik a *megtéréssel*. A helvét irányt követő puritanizmus eme gondolatának természetesen megvan a kálvini előzménye: „...az én véleményem szerint, a bűnbánat helyesen úgy határozható meg, hogy az nem egyéb, mint életünknek Istenhez való igaz *megtérése*, mely az Isten iránt való őszinte és komoly félelemből ered, amely testünknek és a régi embernek a megökléséből és a léleknek megéleveníteséből áll.”¹³

Az angol puritánus kegyesség és a kálvini teológia hatása alatt álló magyar puritanizmus, a katolikus középkor „idevágó” szellemi hagyatékát (Szent Bernát) is integrálja: „Mert az igazán bűneit sirató embernek, megtérését jelentő könnyhullatásával ugyan meg-ujulnak s mint kedves itallal eltelnek az Angyalok, Luk. 15 v. 7. 10. Ugyanis a Penitentia-tartoknak könnyhullatása bora az angyaloknak, jó illattya az életnek, izi a kegyelemnek, kóstolója az engedelemnek, ékessége a meg-békélésnek, az ujonnan vissza jövő ártatlanságnak épsége, és gyönyörűsége a csendes lelki ismételtnak. Bernhard. Sermon. 30. in Cant.”¹⁴

A jelentős magyar recepciót magáénak tudó Perkins¹⁵ szinonimaértékű terminusként használja a megtérést. A megtérés és bűnbánat ilyen egyértelmű megfeleltetésének gyakori következménye, hogy a megszentelődés gondolata

ta is (és ezáltal az egész üdvözlési folyamat [*gratia gradus* vagy *via salutis*], a megtérés pillanatától, az elhívás/kiválasztás felismerése révén, a megdicsőülés momentumáig) hozzárendelődik. A korabeli magyar (Perkins) fordításban olvashatjuk: „Az harmadik dolog, mely az idvösségre(!) szükséges, a Megtérés. Ez pedig két dolgot foglal magában. Elsőt, a melly enek tsak kezdeti, az Isten szerént való bánatot. Másodikat, ez bánat után következő változást, mely valósággal ő maga a megtérés...”¹⁶

Ebből a szempontból releváns a Bethlen-féle *Imádságoskönyv* indítása is, hiszen a nagy életgyónás – mint a *bűnbánat* és *megtérési szándék* kifejezője – a keresztség ürügyén már említi a kiválasztottságot, az üdvözlés bizonyosságát (*certitudo salutis*), mint a *via salutis* állomásait: „...a keresztségben szerelme-tes Fiad vérével kimosál minden bűneimből, *fiaddá fogadál* és a te házad cselédi közé béállíttál... Igy *hívál* engemet még az gyermekségemben, szent igédet kezembe adád, *szent fiadban megigazíttál*, szent testével s vérével lelkemben az örök életre táplálál...”¹⁷

A penitenciatartás – mint a bethleni kegyesség alapdimenziója – valójában egy központi elemre épít: a *lelkiismeretre*, illetve ennek vizsgálatára. A *lefegyverző őszinteség, önigazolási szándék* vagy az *Istenre mint tanúra való hivatkozás* (a Bethlen-szakeredelmek gyakori, az egész Önéletírásra jellemző tényezői) mind erre az egyértelműen puritánus gyökerű lelki folyamatra vezethetők vissza. Szó sincs a világirodalmi léptékű őszinteség, kitárulkozás – például montaigne-i – változatáról, ez az önmagához következetes, de ugyanakkor könyörtelen *sinceritas* sokkal inkább a kegyes lélek mindennapi vívódása önmagával és a halandó világgal üdvössége érdekében.

A kálvini teológiai tradíciót továbbvivő angol puritanizmus nagyjai (Amesius, Perkins) hangsúlyozzák az igaz lelkiismeret fontosságát, illetve a lelkiismeret naponkénti vizsgálatának gyakorlását (praxisát).¹⁸ Már itt jelentkezik az a gondolat, mely szerint a lelkiismeret és munkája Istenre vonatkozatható. Perkins szerint – aki egy teljes (már a XVII. században magyarul is olvasható) könyvet szentel a kérdésnek – úgy véli, hogy Isten törvénye beíratott a lelkiismeretbe. „For Conscience is appointed of God to declare and put in execution his just judgement against sinners: and as God cannot possibly be overcome of man, so neither can the judgement of Conscience being the judgement of God.”¹⁹

A kései puritanizmus felöleli a perkinsi hagyományt, nemcsak azért, hogy megőrzi a *conscientia* privilegiált helyét a *praxis pietatis*on belül, hanem törvény és lelkiismeret viszonyáról értekezve a transzcendens isteni törvény immanens formáját vagy reflexióját fedezi fel a lelkiismeretben.

Mindezt Bethlen *Imádságoskönyvére* – mint a kegyességgyakorlás előírta lelki folyamatok, vizsgálódások illusztrációjára – vetítve, azt látjuk, hogy Bethlen ugyancsak így közelít a lelkiismeret(-vizsgálat)hoz, tudatában van annak is, hogy: „...a lelkiismeretet meg kell tisztítani naponta a bűn ter-

hétől.”²⁰ A puritánusok által körülírt lelkiismeret-fogalommal – mely szerint a lelkiismeret és munkája Istenre vonatkoztatható – találkozunk Bethlen művének előszavában: „...magában az emberben lévő Isten vicéjének, a lelkiismeretnek ítéleti és beszédi...”²¹ Így válik érthetővé a lelkiismeret megkerülhetetlen, ellenőrző funkciója a becsület esetében is: „Ami pedig legnagyobb, eszes, keresztyén ember előtt nagy kérdés és casus conscientiae lehet az: aki valamely tisztre *in conscientia elégtelennek ismeri* magát, veheti-é fel avagy nem, még mikor kéretlen, erővel adják is reá, nem hogy még ő maga ambiálja, úzze?”²² Körvonalazódik tehát a bethleni koncepció, mely a lelkiismeretet – pontosan isteni eredete és érintetlensége következtében – minden cselekedet, gondolat vagy szándék helyességének egyedüli és kizárólagos visszaigazolójává teszi. Mert: „...az Isten hármass zabolájának, melyeket az ördög soha az emberi nemzetség szájából ki nem szakaszthatott, egyike... a lelkiismeret.”²³

Továbbá a Biblia alapos ismerete és állandó hivatkozása, illetve argumentációs anyagként való rendkívül gyakori citálása, azt bizonyítja, hogy rendszeres lelkiismeret-vizsgálata a puritánus előírásokat követte.²⁴ Vagyis, lelkiismeretét Isten törvényéhez mérte és azzal ellenőrizte. Ennek a vizsgálatnak célja a jó lelkiismeret megőrzése vagy megnyerése volt.²⁵

A *lelkiismeretnek* itt vázolt puritánus definíciója a kortárs magyar kegyességi hagyományból is rekonstruálható. (Bethlen nemcsak olvashatta, de akár prédikációikat is hallgathatta ezeknek a szerzőknek.) Bethlen tanítómestere, Keresztúri Bíró Pál jelzi az isteni törvény és igazságosság jelenlétét a lelkiismeretben: „...a te lelked-ismereti, oly igazat itilő bírāja az Istennek, hogy vagy megment, vagy pedig megszentenciáz érdemed szerént.”²⁶ Szintén ő az, aki a jó lelkiismeret megőrzését vagy megnyerését, a penitenciatartás révén véli elérhetőnek, ha a bűnbánat/bűnvallás az Isten törvényeinek szigorú figyelembevételével történik. „...valaminémű dolgot magadban fel-találsz az Istennek mind az ő tíz parancsolattya ellen, eggyül eggyig mind el-vesd tőled: mert ha el nem veted, csak egy vétket ne ves-is-el tőled, im ez három gonosz rajtad mindörökké. 1. Egy vétkekkel az Istennek igasságát megrontod. 2. Egy vétkekkel az örök kárhozatra méltóvá teszed magad. 3. Egy vétkekkel az örökké való halálban ejted magadat.”²⁷

A Perkinst is fordító/kompiláló Csúzi Cseh Jakab ugyanezt a szemléletet képviseli, mikor az isteni törvény áthágásáról értekezik: „Az Isten törvényének megrontója átkozott s kárhozatra méltó... Midőn akképpen maga felől ítéletett tött az ember, akkor származik ő benne nag törődés és keserves félelem, az Istennek igaz ítéletének súlyosságától; mely *lelki-isméret fulánkjának* avagy szivnek megdobbanásának és bádgyasztó meg-keseredésének nevezetik.”²⁸ Medgyesi Pál némiképp az ellenkező végletet mutatja be, mikor a kegyes ember boldogságának Istentől származó ajándékait sorolja fel: „...Az Isten Szent Lelkét adgya őnéki... Bé-tölti őtet *Lelki-isméretnek csendességével*.

A Sz' Léleknek örömeivel: melyre nézve minden földi örömök haszontalanoknak és semmire kellőknek látszanak ő néki.”²⁹

A lelkiismeret csendességének fontosságát emeli ki a Bethlen egyik állandó olvasmányának számító Tofeus-féle *Soltár-resolutio*: „...lelkünk isméretit meg-oltalmazzuk s ne cselekedgyünk úgy mint sokan: hogy akármi alá való híjja való dolgot-is a lelkekre fogadnak; hanem amit lelkünk isméretire apelálunk, az úgy légyen, edgyezzen lelkünk isméretinek tanúbizonyság-tétele az Istennek tanúbizonyság-tételével: ha edgyez, csendes lélekkel szállhatunk a koporsóban;...”³⁰

Végül pedig Tsepregi Turkovitz (Perkins művének magyar nyelvű tolmácsolása által) ad kimerítő definíciót: „Mi légyen a lelkiismeret? ...ezáltal ismérjük meg mi magunk felől, a mit annak előtte mi felőlünk ismert az Isten, mert a mi gondolatainknak két bizonyági vagynak: az Isten és a magunk lelki-ismereti: Az Isten az első és fő a lelki-ismeret a második, a mely az Istennek, hogy úgy szollyak alá van rendeltetvén néki bizonyóságot téssen avagy az emberért avagy az ember ellen... a lelkiismeret a méltóságra és a hatalomra nézve az Isten és ember között köz helyre tetettetett, úgy annyira, hogy jóllehet az Istennek alája tetettetett, de az emberen felyül helyeztetett.”³¹

Az üdvözülés folyamatának, bizonyosságának puritánus értelmezései

Tovább építve ezt a potenciális puritánus etikamodellt³² – a penitenciatartás mint a bűnbánat, bűnvallás, továbbá a megtérés jelölője is –, a következő szegmentumot a *gratia gradus* vagy *via salutis* stádiumai jelentik, a megtérésnek és a megszentelődésnek már a penitenciatartásban való implicit jelenléte következtében. Ez a potenciális etikamodell, már „elméleti” változatában, feltételezi a *flyamatszerűséget*, ugyanis a penitenciatartástól (mint *megtéréstől*), a predestináció tudatosításán és a kiválasztottság felismerésén át, a megdicsőítésig (tehát az örök élet elnyeréséig) a testi halál után, történések, állapotok összefüggő rendszere teremődik meg. Gyakorlati megvalósulásában, tehát a praxis pietatisban, az individuum számára megtapasztalható, az egyes stádiumokat egyenként elkülönítő élményláncolatként definiálható. A puritánus lelkiség ez esetben is kálvini forrásokból merít, ugyanis a *via salutis* teológiai megformáltságában az *Institutió*ra megy vissza. Kálvin a fentiekben szemléltetett lelki folyamatot az *elválasztás, elhívás, megigazulás, megdicsőítés* egymásra következő állapotaiban azonosította, mondván: „...azt állítjuk..., hogy a választottakban az elhívás az elválasztás bizonyítéka, azután, hogy a megigazulás az elválasztás megnyilvánulásának másik jele, amíg el nem jut az ember a dicsőségre, ami az elválasztásnak beteljesedése.”³³ A kálvini változat sajátos magyar olvasatait találjuk puritánus íróinknál, nyilván az angol szerzők recepciója következtében is. Nézzünk néhány példát:

Csúzi Cseh Jakab: (eleve elrendelés), elválasztás, megigazítás, fiúvá fogadás, megszentelés, megdicsőítés; Tsepregi Turkovitz Mihály: elválasztás, elhívás, fiúvá fogadás, megigazulás, megszentelés, megdicsőülés; Szőnyi Nagy István: kiválasztás, fiúvá fogadás, megváltás, újjászületés a Szentlélek által; Mikolai Hegedűs János: elválasztás, megváltás, elhívás, megigazítás, megszentelés, megdicsőítés; Bökényi Philep János: megigazítás, megszentelés, megdicsőítés.

A *via salutis* fentiekben vázolt folyamatának pontos illusztrációja az *Imádságoskönyv* legutolsó imájában (A léleknek Istennel, magával és a testével való beszélgetése, Vecsernyekori könyörgésem) elhangzó kijelentés: (saját lelkéről mondja) „...Így veté az Isten a te nyakadba amaz üdvösségnek minden arany és drágakövek felett való láncát, *eleve elválaszta, elhívta, megigazította*, Szent fia testével, vérével az örök életre táplála, Szent lelkének templomává fogada, *megszentelte*, zsengeben meg is *dücsölte*.”³⁴

Mindezt figyelembe véve, talán nem alaptalan, a Perkinst,³⁵ Amest³⁶ ismerő és ugyanakkor erős kálvinista³⁷ Bethlenről azt feltételezni, hogy az „*eleve elválaszta, elhívta, megigazította, örök életre táplála, megszentelte, megdicsőítette*” terminusok használata több, mint a korban elterjedt vallásos frazeológia begyűrzése művébe. Részint a terminológia jelenléte a penitenciatartást implikáló *Imádságoskönyv*ben, részint az a tény, hogy e kiemelt szavakat visszahelyezve kontextusukba, egyértelművé válik a folyamatszerűség az *eleve elválasztástól* a *megdicsőítésig*, arról győz meg, hogy a *via salutis* vagy *gratia gradus* jelenségével van dolgunk. Következésképpen, a Bethlen által használt kifejezések valóságos színönimái, a fentiekben idézett XVII. századi szerzők által használt terminusoknak. Tehát Bethlen az „*eleve elválasztás, elhívás, megigazítás, örök életre táplálás, megszentelés, megdicsőítés*” kifejezésekkel, akárcsak a XVII. századi magyar szerzők, egyfajta olvasatát adja a Kálvin által leírt folyamatnak. Nyilván a Bethlen-féle olvasat mögött feltételezhetően ott van az angol és magyar puritanizmus – akár a fentiekben is idézett – kegyességi alkotásainak hatása. Bethlen lelkiségében – mintegy visszaigazolván ama lehetséges etika modell jelenlétét – a *gratia gradus/via salutis* arra a folyamatra utal, melyet például Mikolai Hegedűs János a következőképpen fogalmaz meg:

Az Isten hat gráditsokon viszi az embert az üdvösségre. Mellyek azok?

1. Az elválasztás 2. A megváltás 3. Az elhívás 4. Megigazítás 5. Megszentelés 6. Megdicsőítés.

Mitsoda az elválasztás?

Istennek örökkévaló Decrétoma, melyből ő szabadosan és megmásolhatatlanképpen elrendelte, hogy az ő neve ditsőségéért némely embereket az örök életre vigyen, a Christus által.

Miben áll... a Megváltás, kit a Christus ...vitt véghez?

1. Az Isten igazságának lött elégtételben melyet tött, a bűn tellyes büntetésének szenvedése által...

2. Az Isten törvényének betöltésében, tökéletesen engedve annak.

3. A mi megszabadításunkban, a bűnnek hatalmától és annak méltó átkául, reánk ruházván, mind pengig szenvedő engedelmisségeivel érdemlett jó-téteményeit.³⁸

Mitsoda az Elhívás? Az Istennek olly szent és kegyelmes munkája, melyben az ő beszéde és lelke által, a bűnös és kárhozat alá vettetett embereket kihíya, az ő természeti és megveszett állapottyokból, hogy hidgyenek az Ur Jézus Christusban, és vittessenek az uy életre.

Mitsoda a Megigazítás? Oly kegyelmes tselekedete az Istennek, mely által a Christus igasságát tulajdonéttya minden igaz hívőknek: És úgy a Christus érdeméért, ingyen és szabadon feloldozza őket minden bűnöktől és azontúl méltónak íteli őket az életre.³⁹

Mitsoda a megszentelés? Külső és belső. Miben áll a belső megszentelés?

Az elmének és értelemnek felnyíttatásában, mely által a tudatlanság elvétetik. Az akaratnak elváltoztatásában, midőn az, készsé és állandóvá tétetik, a gonosznak eltávoztatására, és a jónak elválasztására. Az indulatoknak meguyétatásában, mely által a megszenteltetett ember, alkalmasóttatik, az ő indólatinak, igazán és egyenesen hívásira és igazgatására...

Miben áll a külső megszenteltetés?

Az egész külső magaviselésének az Isten törvényével való egyezőségében...

Mitsoda a Megdűsőtetés?

Az Isten népének boldog állapottya, ez élet után, melyben ők szabadosak és üresek lesznek minden bűnöktől és nyavalyáktul és a kegyelemnek s a ditsőségnek tellyes tökéletessége lészen mind lelkekben testekben.⁴⁰

A *gratia gradus/via salutis* folyamatának ilyen részletes illusztrálása azért is fontos, mert a Bethlen által használt terminológia *implicit módon jelöli* ezt a folyamatot. Másrészt pedig e leírás alkalmazása a Bethlen művére, folyamatjellegéből adódóan, rendszerezi és egységes egészzé szervezi Bethlennek a predestináció (ennek megfelelője az elválasztás), az unio mystica, a *gratia gradus* folyamatára utaló, vagy annak egyik állapotaként (*gradusaként*) felfogható megjegyzéseit. Tehát ennek köszönhetően, Bethlen lelkiségében is – az imádságoskönyv utalásait és a fenti modellt figyelembe véve – teljességgel rekonstruálható az a folyamat (*gratia gradus/via salutis*), amelyet a Mikolai Hegedűs változata illusztrál. Ugyanakkor elkerülhetjük azokat a tévedéseket is, amelyeket – e probléma ürügyén – a Bethlen-szakirodalom némely szerzői elkövetnek. Számai például felfedezi a predestinációt, illetve az üdvözülés bizonyosságát, tehát a folyamat egyik alkotóelemét (*gradusát*), ám a teljes rendszert (*gratia gradus/via salutis*) már nem látja meg.⁴¹

A predestináció tana szervesen beépül a *gratia gradus/via salutis* folyamatába, tehát Bethlen idevágó kijelentését is így kell értenünk, annál is inkább, mivel az *Imádságoskönyvben* kibontakozó lelkiség is mint potenciális puritánus etikai modell erre enged következtetni.

„Áldassál... én Uram... hogy engemet világ fundamentomának felvettése előtt az Úr Jézus Krisztusban ingyen kegyelmedből választál a szent, fegyhetetlen és azután az örök életre.”⁴²

A predestináció tanának recipiálása a puritanizmus kegyességében nemcsak a tan elfogadásában nyilvánult meg, hanem az üdvözülés bizonyosságának (*certitudo salutis*) mint a lelkiéletben megtapasztalható – Isten által sugallt – élménynek a hangsúlyozásában. Ezzel párhuzamosan a puritánus kegyességi irodalom kidolgozta a hívő számára a kegyességgyakorlásnak azon vonatkozásait, melyek hozzásegíthették, hogy megtapasztalja kiválasztottságát. Az üdvérdemek, a kiválasztottság jeleinek felkutatása, a lelkiismeret vizsgálatának kapcsolódó vonatkozásai a korabeli *conduct book*ok népszerű témáit alkották, amelyek programszerűen megfogalmazták a tennivalókat: „Az üdvbizonyosság hitében a keresztyének cselekedeteivel is meg kell próbálnia magát. A választottságnak meg kell nyilatkoznia az Isten dicsőségére való keresztyén életben. Ez azt jelenti, hogy a hívő lemondva saját igazságáról, minden emberi erőfeszítésről, terveiről, saját képességben való bizakodásról, mindenestől odaszánja magát hitben a lélek által Isten szolgálatára.”⁴³

A kegyességgyakorlás⁴⁴ mellett, a misztikus élmények⁴⁵ is nagyban hozzájárultak a kiválasztottság felismeréséhez, bizonyásképp való elkönyveléséhez. Főként az *unio mystica* gondolata, illetve élménye vezethetett el ilyen felismerésekhez. A XVII. századi angol puritanizmus lelkiiségében is kimutatható a gondolat és az élménykör meghatározó jelenléte.⁴⁶

Ehhez hasonlóan a magyar puritanizmus lelkiiségében az Istennel vagy Krisztussal való misztikus egyesülés (*unio cum Deo/Christo*), gondolata két változatban írható le: vagy az egyház és Krisztus egyesülése (fej-tagok biblikus eredetű szimbolikája),⁴⁷ vagy a középkori hagyományt továbbvivő individuum és Isten/Krisztus egyesülése (az Énekek énekére visszamenő jegyesi misztika szimbolikája alapján).⁴⁸ Eltekintve néhány kivételtől,⁴⁹ megállapítható, hogy az *unio mystica* gondolata – mint a *certitudo salutis* kifejezője – leggyakrabban az úrvacsora kérdésköre ürügyén került tárgyalásra. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy részint a praxis pietatis egyik legfontosabb „utasítása” a hívők számára a szentségekkel való élés (tehát *üdv-érdem*), másrészt pedig ugyancsak gyakori az a gondolat, mely szerint a szentségekkel való élés révén lehet felfedezni az *üdvbizonyosság* jeleit.

Bethlen lelkiiségére is jellemző a misztika iránti affinitás. Ugyanis „a misztika Bethlen Miklós vallásosságának fontos eleme. Összekapcsolódik az Imádságoskönyvben megnyilvánuló érzelmileg erősen átélt hittel.”⁵⁰ Így a Krisztussal való misztikus egyesülés gondolata/élménye nemcsak kegyességének alapvető fontosságú elemét adja, hanem ugyanakkor *Imádságoskönyvének* legbensőségesebb mozzanatait teremti meg. Az úrvacsora jelentősége is puritán megformáltságban jelentkezik, hiszen ennek fontosságát nemcsak a misztikus élmény, hanem elsősorban az üdvérdem, üdvbizonyosság perspektí-

vái felől hangsúlyozza. Bethlen lelakiségének alapvetően puritánus voltát igazolja az is, hogy az úrvacsoravétel hiánya rendkívül érzékenyen érinti. Itt azonban többről van szó, mint egy már állandósult, hagyományszerűen gyakorolt rítus hiányolásáról, sokkal inkább a kegyességgyakorlást végző ember azon kétségbeesésével szembesülünk, mely szerint nem adatik meg az üdvbizonyosság megszerzésének lehetősége egy misztikus élményben való részvétel (úrvacsoravétel) által. Ez magyarázza az álmok – mint Istenlátás (*visio beatifica*), illetve az üdvbizonyosságot, kiválasztottságot megválaszoló misztikus élmények – rendkívüli fontosságát. Önéletírásában és *Imádságoskönyvé*-ben is részletesen elmeséli álmait, sőt ő maga is utal erre, mintegy utasítva eljövendő olvasóit, hogy akár ellenőrizhetik is e rendkívüli történések hitelességét.⁵¹

Az úrvacsoravétel biztosította misztikus élmény hiányában, Bethlen az álmok ajándék értékű isteni gesztusában, illetve az álmok konkrét történetében véli megtalálni kiválasztottságának, üdvözülésének bizonyosságát. (Ne feledjük, Bethlen álmaiban Krisztussal és a Szentlélekkel szembesül!) Hiszen ki is jelenti: „...az Isten az ötet igazán félni igyekező híveit kiváltképpen való módon álom vagy látások által is meg... vigasztalja, és előttök álló magok kétséges dolgokban... igazgassa ma is...”⁵² A magyar puritanizmus devocionális irodalmának inspiratív hatását ez esetben az igazolja, hogy a fentiekben kiemelt gondolat – misztikum és kiválasztottság tudatának összekapcsolódása – Bethlen egyik kedvenc olvasmányában is jelentkezik: „Mert valamint a mi Urunk Jézus Krisztus ki minden híveknek feje... a ki valósággal meg-holt és el-temetetett, de a koporsóban nem maradt, hanem harmad napon az halhatatlan életre fel-támadott..., úgy hisszük mi-is, valakik a Krisztusban hiszünk, hogy mikor meg-halunk-is, a halálban nem maradunk hanem a halálon által meg-maradandó életre megyünk.”⁵³ Érvelésének következő szegmentuma az, hogy álmainak isteni eredetét igazolja, tehát eloszlatja minden kételyünket afelől, hogy ezek az álmok esetleg az ördög megtévesztő, félrevezető praktikái lennének.⁵⁴ Döntő érve az, hogy a csodálatos álomlátás után pontosan két év és hét hónap múlva ugyanazon a napon megengedik, hogy úrvacsorát vegyen. Következésképp Bethlen azt véli felfedezni, hogy álomlátásai az isteni kegyelem ajándékai voltak, illetve azt, hogy álomlátásai az úrvacsoravétel biztonságteremtő élményének megelölgezését jelentették. Sőt arra enged következtetni, hogy kiválasztottságából adódóan, Isten mintegy kárpótolni akarta őt ez álomlátásokkal – mint misztikus, és üdvbizonyosságot teremtő élményekkel –, mert neki nem adatott meg az úrvacsoravétel. Ha az önmaga által bemutatott álmait alaposabban megvizsgáljuk, felfedezhetővé válnak a kortárs puritánus kegyesség irodalmi hagyományának legfontosabb – itt ismertetett – jegyei. Az unio mystica gondolatának mindkét változata, legalábbis terminológiai szinten, megtalálható benne. A Krisztussal való találkozás líraian őszinte, igaz keresztényi alázatosságot

sugalló jelenete (Bethlen nem merészeli megcsókolni Krisztus feléje kinyújtott kezét, ezért hát sebhelyes lábát csókolja meg) még az újramesélés alkalomával is eksztatikus érzelmi kitöréshez vezeti: „Jöszte nézd meg... Ne a lábom, látod sebes teéretted. Fejed vagyok én. Ó én mátkám! Ó én szépem! Ó én galambom! Sebes lábom vagy te, ó ecclesia! Ó bűnös lélek!... De eredj menj el békességgel. Csak amikor itt ezt a faciest írtam, az Isten lelkének kiváltképpen való gerjedezéseit tapasztaltam magamban, kiért hála Istennek.”⁵⁵ Ha ebben a részletben, az ecclesia emlegetése ellenére is, a személyes élményből adódóan a misztikus egyesülés individuum és Isten/Krisztus változata volt az erőteljesebb, az egyház és Krisztus hasonló viszonyára utal Bethlen *Mindennapi reggeli imádságában*: „...mivel tartoznánk Felségednek a te egyetlen egy fiadért... akit a bűnös testnek hasonlatosságában asszonyi állat által kibocsátál e világra, hogy légyen az ő Anyaszentegyházának feje, váltsága, vőlegénye...”⁵⁶

A certitudo salutis gondolata kettős megformáltságban van jelen. Implicit jelenlétét jelzi az álmoknak az isteni kegyelem kiáramlásaként való definiálása, illetve ugyancsak az álmok ürügyén Bethlen kiválasztottságának – az álmok isteni eredete kapcsán illusztrált – deklarálása. Ezt igazolja Kósa László idevágó megállapítása is, mely szerint: „...az Önéletírás és Bethlen egész magatartásán végighúzódik a kiválasztottság tudata.”⁵⁷ Továbbá részletes álmoleírásaiban expliciten is megfogalmazza, kimondja vagy kimondatja a „jó hírt”. A fejevári álom egyik csúcsmozzanatát jelentette a bűnök bocsánatának Krisztus által való kijelentése. Bethlen szinte rögeszmés gyakorisággal idézi fel ezt a számára üdvbizonyosságot eredményező kijelentést: „...mondjad azt nekünk, amit annak az asszonynak s másoknak is sokaknak mondtál a te igédben, amit a te lelked szüntelenül és most is mond az én lelkemnek, mondjad... amit énnékem régen Fejevárt és itt is mondál álmomban: Ne félj, fiam, mert megbocsáttattak a te bűneid, eredj menj el békességgel, a tü hütötök megtartott, mert ez az én ajándékom. A tü adósleveleteket a keresztfára felszegeztem.”⁵⁸

A Krisztussal való csodálatos szembesülés, a kiválasztottság, az üdvözülés bizonyosságának elnyerése szinte középkorinak nevezhető érzelmi lángolást, felszínre törő mámort szabadít fel lelkében. Újra meg újra felidézi a csodálatos élményt, miközben elragadtatottságát is nehezen palástolja: „Akkor is mind álmomban, mind émetten azután is sokszor hol étel, hol egyéb dolgom közben, hírem nélkül is elmémbe ötvölve az a látás, nekem olyan vígasságot szerzett szívemben, hogy azt csak az hihetné el, aki magán hasonlót tapasztalna.”⁵⁹

Spiritualitásának középkorias misztikája még erőteljesebben nyer kifejezést abban az álmoleírásban, amely a Szentlélek látogatását örökíti meg. A „csodálatos szózat” és az elérkező „rettenetes, nagy, drága, jó szagnak illatja, nagy bőséggel” az ezt követő „rend és természet kívül s felett való”⁶⁰

szívrepesés mondhatni, szinte a középkor látomásirodalmának hagyományát idézi.

Összegzőképpen megállapítható, hogy a predestináció által implikált *certitudo salutis* gondolat irodalomesztétikai szempontból is legértékesebb illusztrációit az álmok/látomások adják. A misztika ilyen hangsúlyos jelenlétében is puritánus hatást kell felfedeznünk, hiszen Bethlen, akárcsak a korszak magyar (például Csúzi Cseh, Kézdivásárhelyi Matkó stb.) és angol (Reyner, Taylor, Owen stb.) puritánus szerzői, az *amor sanctus* középkori hagyományának alkalmazásában találja meg az ideális motívumot kegyességének bemutatására.

A Bethlennél rekonstruálódó lehetséges etikai modell tehát a következőképpen alakul: az alapot a *penitenciatartás* adja, amely tartalmazza a *bűnbánat* és *bűnvallás* mellett a *megtérést* is; ezáltal kapcsolódik ehhez a *gratia gradus/via salutis* folyamat, amelyből a *predestináció* és *certitudo salutis* mozzanatai kerülnek előtérbe a misztikus élmények közvetítése révén. Első látásra is egyértelmű, hogy ama lehetséges etikai modellnek a Bethlen-féle olvasatával van dolgunk, amely az egésznek mint folyamatnak nem minden elemét jelöli ki (sokkal inkább implicit módon odaérti), sőt néha elvonatkoztatva a folyamatszerűség diktálta kronologikus linearitástól, sajátosságosan hangsúlyoz, részesít ki-tüntetett figyelemben bizonyos fázisokat. Ilyen például a predestináció és *certitudo salutis*, ezek kijelentésével, nem a *megtéréssel* kezdődik az imádságoskönyv. Ennek elsősorban műfaji magyarázata van, Bethlen ugyanis emlékirást, ezen belül, de ettől elválaszthatatlanul imádságoskönyvet ír, nem *conduct-bookot*. Tehát nem bemutatnia és nem gradusról gradusra kell egyenként leírnia, definiálnia e modellt, illetve ennek folyamatait, hanem sokkal inkább e modell sajátosság – egyénekenként eltérő – alkalmazását kell szemléltetnie.

Az *Imádságoskönyv* legerőteljesebben keresztényi és puritán képeit az embélémaértékű álmok adják, az alázat és a puritánus tanítások maximális beteljesedését, a Krisztussal való találkozás szentséges momentuma exemplifikálja. A teológiai-dogmatikai argumentáció bitonyítható jelenlétének, a következőket kálvinista szellemiség és kegyes életvitel kirajzolódásának meggyőző ereje elhalványul az álom, a látomás csúcspontjének – a Krisztus sebes lábát csókoló Bethlen – tanúságtévő kisugárzása mellett.⁶¹

II. A bethleni pietas praxisa és potenciális retorikai forrása(i)

A továbbiakban figyelmünket Bethlen imádságoskönyvének azokra a lehetséges retorikai és kegyességi forrásaira irányítjuk, amelyek potenciálisan befolyásolhatták, alakíthatták szövegét. Célszerű kiindulni a korabeli angol puritánus kegyességgyakorlás által körvonalazott eszményképből. A *The Character of an old English Puritan or Non-Conformist*⁶² című írás Bethlen ke-

gyességére emlékeztető szellemi portrét rajzol meg, illetve olyan magatartásbeli sajátosságokat (állandó imádkozás, ígehallgatás, lelkiismeret-vizsgálat) emel ki, amelyek Bethlen kegyességének puritánus jellegét igazolják. Bethlen a következőképpen ír vallásos életének mindennapjairól:

Én az én rabságomban tovább két esztendőnél ezt az imádságot és oda elé a más hosszú, magam és hozzátartozóimért valót és ugyanoda fel leírt invocatiót, conclusiót *mindennap reggel felkelésem után egyszer egyvégtében és estvefelé, vacsora előtt, ismét egyvégtében mind elmondtam...* Böjtöm napjai pedig, úgymint minden hónapban az első pénteknap háromszor, úgymint reggel, délben és estve, vacsora előtt. Mikor nem böjtöltem is pedig, a hosszú reggeli és vacsornyei két imádságon kívül délben is és vacsora után is, lefekvésem előtt, egy rövid imádságot mondtam. *Éneklettünk az inasommal rendszerént napjában négyszer, úgymint reggel, délben, vacsornyén, és vacsora után, a nappali harmadszori ének után az inassal... deák bibliát exponáltattam, vacsora után pedig a Tofeus zsoltár-rezolutiót olvasta... Vasár- és ünnepnapokon az inas és magam kedvéért is tanítottam a Miatyánkot,⁶³ Apostoli Credót és a tízparancsolatot néki magyaráztam, catechizáltam, kivált a sacramentomokra, amint lehetett, ünnepnapokon, és a Váltás titkaira oktattam, kiváltképpen hogy az Úr vacsoráját is usque ad 23. januarii anni 1707 elfogták volt tőlünk, és a prédikátort is. A szentírást Mózes első könyvétől fogva Királyok I. könyvéig elmagyaráztam, valamennyi prófécia a Krisztusról az Ótestamentomban vagyon, azokon is külön rendre mind elmentem. A zsoltárokat egynéhányszor mondtuk által mind rendre az elsőől fogva az utolsóig, és azoknak nótáira megtanítottam.”⁶⁴*

Bethlen meggyőző beszámolója alapján talán nem elhamarkodott kijelentés az, hogy a puritánus kegyességgyakorlás (*praxis pietatis*) fedezhető fel *Imádságoskönyvének* lelkivilága mögött. Az imádkozás időpont, alkalom, állapot szerint való művelése, vagy a magános és a közös imádság praxisa, illetve a szentírás-magyarázás és zsoltáréneklés, de nem utolsósorban a böjtölés mind a puritánusnak minősíthető mentalitás képét adják.⁶⁵ Bethlen szolgálásával együtt a korabeli puritánusok életmódját követi, amikor imádkozik, böjtöl. Ugyanis a XVII. század puritánus irodalmának, főként a *conduct-book*ok a kegyes életet érintő, legfontosabb utasításainak alkalmazásával szembesülünk ebben a részletben. A magyar puritánusok is ezeket az elveket hirdetik meg, például Medgyesi Páltól Szőnyi Nagy Istvánig⁶⁶ nagyon gyakori a magányos és közös ima, illetve a családon belüli, vagy gazda és szolgák közti vallásos élet, kegyességgyakorlás rendkívüli fontosságának hangsúlyozása. Ha a magányos és közös imádkozás fontossága nem igényel különösebb magyarázatot, érdekes felfedezni, hogy Bethlen részletes leírása saját böjtölésével⁶⁷ kapcsolatosan, ugyancsak visszavezethető magyar puritánus előzményekre. Csúzi Cseh Jakab, miközben a penitenciatartó embernek ad tanácsokat, hangsúlyozza a test külső sanyargatásának fontosságát.

„Mitsoda dolgokat számlálsz a testnek külső sanyargatási közé? Im ezeket: a Vagyázást, Halgatást, Magánosságot, Gyászolást, Böjtölést.”⁶⁸

Mindezeket a megállapításokat csak megerősíti Wesselényi István *Naplójá-*nak néhány idevágó részlete, amely Bethlen szebeni fogságának ismeretlen mozzanataira derít fényt: „Az Bethlen Miklós uram megbetegedett es az rab Házbul ki hozott inassa beszéli... menyit olvas Enekel imádkozik... annak utánna pedig mint akadott külömb külömb vigasztalásokra a Bibliában az Is-tennek lelke által, es mint olvasta az inassának, aszt mondván nezd meg fiam mire találtam es előtte olvasván ugy vigasztalta magátt...”⁶⁹

Különösen értékesek ezek a visszaigazoló megállapítások, hiszen ezek egy kívülről, elfogulatlan személy szájából hangzanak el, akinek semmi érdeke nem fűződött a szándékos torzításhoz, így információinak igazságértéke nehezen vonható kétségbe.

Mivel a kegyességgyakorlás legfontosabb eleme az imádkozás, nem érdektelen Bethlenről mint imádkozó emberről beszélni. A szakirodalom⁷⁰ Heiler alapján a misztikus és a profetikus vallásosságban különíti el a keresztény lelkiségét, illetve e különbségtétel alapján két imádkozó típust, imádságot is kijelöl. Ám Bethlen esetében azt vélem felfedezni, hogy nagyon nehéz lenne egyértelmű besorolást alkalmazni, hiszen egyaránt megtalálhatók *Imádságos-könyvében* profetikus és misztikus vallásosságra utaló jegyek. Sőt azt sem elhanyagolandó, hogy a misztikus és a profetikus lelkiség, hang/diskurzus – akár elvonatkoztatva attól a kontextustól, amelyben Bartók vagy Ince értelmezi –, mint puritánus irodalmunk két domináns szólama, ugyancsak szimultán módon van jelen Bethlen írásában. A misztikus élmények, álmok, látomások teremtette lelkiismeret-központú kegyessége a magyar puritanizmusnak főként Perkinst továbbvivő műveivel mutat rokonságot. (Csúzi Cseh, Tsepregi Turkovitz, sőt Kézdivásárhelyi Matkó stb.) Ugyanakkor ez az önmagához következetes és kíméletet nem ismerő kegyesség az individuum bűnbánata/vallása révén prófétai indulattal mutat rá a közösség nagy vétkeire, és jósol szomorú jövőt a maradékok számára. Ezúttal az *Imádságos-könyvnek* a magyar puritanizmus irodalmához való csatlakozása a Medgyesi, Nagyari, Apáczai, Szántai Poóts stb. útvonalon realizálódik. Mivel az imádságoskönyv ilyen dichotomikusan építkezik, rendkívül nehéz lenne a vallásosságnak, illetve az imádságnak az egyértelműen profetikus vagy misztikus attribútumokkal való megjelölése. Sokkal elfogadhatóbbnak tűnik mindkettő létéről és hatásáról beszélni, még akkor is, ha Ince Gábor szerint: „...a prófétai imádság az evangéliumi egyházakhoz tartozók imaéletének legértékesebb kincse.”⁷¹ Inkább arról van szó, hogy „...a misztika és a profetizmus két olyan véglet, amely a vallástörténet során mindig menekültek egymás elől – és mégis mindig összekapcsolódtak.”⁷² Ez Bethlen esetében is így van, akinek ráadásul *Imádságoskönyve* – azáltal, hogy szerves része az Önéletírásnak – némiképp mentesül az imádságoskönyv bizonyos kötelező műfaji sajátosságai alól, így nem meglepő, ha a szerzői intenció és szellemiség kettősségéből adódóan a szöveg egyszerűen tükrözi e dualizmust.

A kegyesség retorikai implikációi

A fent vázolt, puritánus források alapján interpretálható lelkiségnek kijelölhető a retorikai háttere. Mivel e kegyességgyakorlás középpontjában az imádság áll, magától értetődő, hogy a puritánus jelleg mérlegelése érdekében elkerülhetetlen a kor puritánus szerzőségű retorikai munkáival történő összevetés. Magyar nyelven csak egy homiletikai munka jöhet számításba – *Doce nos orare, quin et praedicare...* –, amelynek szerzője, Medgyesi Pál,⁷³ köztudottan a magyar puritanizmus reprezentánsa. Bethlen *Imádságoskönyvének* a *Doce nos orare...* felől való vázaltszerű jelzésekre alapozó vizsgálata, túl a puritánus jelleg esetleges bizonyításán, Bethlen sajátos imádságolvasatát és műfajkonceptcióját (imádságoskönyv) is előtérbe szándékszik állítani.

Természetesen nem várható el Bethlen művétől, hogy teljességgel és részletekbe menően megegyezzek például a Medgyesi retorikája nyújtotta definíciókkal. Először is azért, mert a retorikák használata nem is feltételezte ezt, mindig kellő teret biztosítottak a szerzői változtatásoknak. Medgyesi maga, például az imádság részeinek bemutatásakor kijelenti: „Ugy vagyon mindazáltal, hogy nem minden Imádságokban említetnek meg mind ezek, mert némelly Könyörgések tsak pusztá azon rövid megszólításból s kérésekből állanak.”⁷⁴ Mert „ama derék szemes és fontos Ironak,” Amesiusnak a véleményét magyarátván Medgyesi így buzdít: „Mind az által az előnkben írott Könyörgésekkel-való éléssel senkinek nem kell megelégednie; hanem inkább azon kell igyekezni, hogy szívének kívánságait maga-is kifejezhesse Isten előtt efféle segédek (írott Könyörgések) nélkül is.”⁷⁵

Másrészt nehéz lenne elképzelni, hogy Bethlen, hatalmas olvasottság és alapos retorikai műveltség birtokában, imádságoskönyvét egy retorika iskolás alkalmazásával kívánta volna megírni. Továbbá az *Imádságoskönyv*, mint a bevezető és az életrajz szerves része, nem a korabeli hagyományt maga mögött tudó imádságirodalomnak egyik jellegzetes darabja. Retorikai sajátosságait nem kizárólagosan a XVI–XVII. századi imádságirodalom műfaji elvei artikulálják, hanem sokkal inkább az az átfogó egyéni diskurzus, amely szinte szimultán teremti meg az *Önéletírás Előljáró beszédét* és az *Imádságoskönyvet*.⁷⁶ Felülvizsgálásra szorulnak viszont azok a megállapítások, melyek szerint: „Bethlen művének... a szokásos imádságforma csak műfaji keretét alkotja... az ima formának helyenkénti eltúlzása csak elenyészően kicsiny mértékben van az egész mű kárára (sic!). Ilyen eltúlzott részek a bűneinek tízparancsolatot követő elég sablonos megvallása és az úgynevezett »látások« leírása.”⁷⁷ Ennél biztosan erősebb hatással kell számolnunk, különösen ha a retorikai munkákat – ez esetben a *Doce nos orare*t – úgy is tekintjük, mint a kor imádsággyakorlatának elméleti összegzését.

A továbbiakban a Medgyesi Pál ajánlotta imádságmodellt hasonlítom össze Bethlen *Rabságomban böjt és vasárnapi imádságom magam személyem és hozzátartozóimért* című imádságával (amely az *Imádságoskönyv* legelső imája),

annak érdekében, hogy a már ismertetett kegyesség puritánus sajátosságainak retorikai implikációit illusztráljam.

Az imádság retorikai felépítése Medgyesinél a következő: „Részei az Könyörgésnek közönségesen ötok: vagy Hatok is, mint az következő Táblában: az *Kezdődés*, a *Vallás-tétel*, a *Kérés*, a *Hála-adás*, és a *Bé-rekesztés*.”⁷⁸ Az *Imádságoskönyv* bár leírható ugyanezekkel a kategóriákkal – hiszen a Medgyesi által kijelölt részek (*Kezdődés*... stb.) Bethlennél is megjelennek –, ám az imádság felépítése, a részek egymásra következő sorrendje már módosulásokat szenved.

Bethlennél a *Kezdődés* roppant fontosnak számít, hiszen a vizsgált imádság elején is ott áll, de ezenkívül Bethlen leír egy olyan *Invocatiót* is, amelyet minden imádsága előtt el szokott mondani.⁷⁹ Medgyesinél a *Kezdődés* definíciója a következő:

„Az könyörgésnek *Kezdődése* áll: 1. Istennek Megnevezéséből vagy megszólításából (1. Tulajdonságiról, 2. Ígéretiről, 3. Fenyegetésiről)

2. Az Ő Ránk figyelmeztetésének s Könyörgésünk kedvellésének Kéréséből, mellyel az Végben, vagy Bé-rekesztésben-is szintén ugy élhetünk.”⁸⁰

Az *Imádságoskönyv* kezdősorai tökéletesen visszaadják ezt a definíciót. Bethlennél, a Medgyesi által ajánlott (tulajdonságok alapján történő) megszólítás, megnevezés jelenik meg: „Áldassál, dűcsőitessél és felmagasztaltassál, én *Teremtőm*, én *Uram*, én *Királyom*, én *Istenem*, az Úr Jézus Krisztusban megengeszteltetted *édes szerelmetes szent Atyám*, *frigyes és szövetséges Jehová*m, *seregeknek Istene és Ura*...”⁸¹

Az *Invocatió*ban szintén ezzel szembesülünk, sőt a Medgyesi által kijelölt második pont „Az Ő Ránk figyelmeztetésének s Könyörgésünk kedvellésének kérése” is körvonalazódik: „*Megfoghatatlan minden tökéletességeknek tökéletessége, Szent Igéd szerént ATYA, FIÚ, SZENTLÉLEK, Jehova, Jehova, Jehova, egy ISTEN, seregeknek Istene, mennyei édes Atyánk*... és e mostani órában adjad énnekem a te szentlelkednek drága imádkoztató ajándékát, *hagyj vihessek én Fel-séged eleibe olyan hálaadó, könyörgő és engesztelő áldozatot, aminéműt kíván ez a keserves mérges üdő*...”⁸²

Az imádság indító részének egyik fontos jellegzetességét az adta Medgyesi szerint, hogy akár befejezésként is felhasználható volt. Bethlen *Invocatiója* is rendelkezik ezzel a tulajdonsággal, mert a záró kérés, minimális változtatással, bármikor *conclusió*ként is megállná helyét: „Én Istenem, bocsáss a te fiad érdemében engem a te imádandó isteni színed és tekinteted eleibe, és bocsáss megigazulva s vigasztalva onnét vissza a te Szentlelked által. Ámen. Ámen.”⁸³

A következő szerkezeti egységet a *Vallástétel* képezi, amely főként a bűnök bevallásának, megbánásának felel meg. „Az vallástétel vagy on 1. Bűnnek, 2. Bűnért való büntetésnek Gonoszságául.”⁸⁴ Innen számítva jelentkeznek a számottevő eltérések, ugyanis Bethlen – mielőtt rátérne a *Vallástétel*re –, köz-

vetlenül a *Kezdődés* után beiktat egy olyan hálálkodó részt, amely Medgyesinél a *Hála-adás* címen szerepel. Bár a fentiekben bemutatott imádság-vázlatban a *Hála-adás* utolsó előtti, tehát semmiképp nem a *Kezdődés* és *Val-lástétel* között foglal helyet, Medgyesi maga teszi lehetővé az ilyenfajta változtatást. Az *Könyörgést alkotó részekről* című tábla *nota benéje* a következőket tartalmazza: „Az *Hála-adás* utollyára rendeltetett ez Rendben, *mellyel elől-is a ki akar élhet*. Azon nem sok áll, tsak tellyességgel el ne felejtse azt.”⁸⁵

Medgyesi a következőképpen határozza meg a *Hála-adást*: „Az *Hála-adást* tenni kell Istennek az ő áldásiért, melyek Örökké-valók és lelkiek, Idő szerént valók.”⁸⁶ Bethlen szorosan követve Medgyesi utasításait, a *Hála-adást* a lelkiekkel kezdi, amelynek főként az elválasztás és a *gratia gradus* gyümölcseinek előszámálását kell tartalmaznia,⁸⁷ mondván:

Még az én gyermekségemben a te szent Lelkednek olyan drága ajándékot csillámlattad én körülem, hogy az emberek azon csodálkoztak... Így hívál engemet az én gyermekségemben, szent ígédet kezembe adád, szent fiadban megigazítál, szent testével és vérével lelkemben az örök életre táplálál, Szent Lelkednek drága templomává fogadál, ...azon bűnnek nagy ritka és akármely ifjat megcsalható alkalmatosságában mely csudálatosan megzabolázál, oltalmaztál... Egyszóval, én Istenem, a te Felséged lelki kegyelmeinek én nem hogy megköszönésére, de még csak elészámolására sem vagyok elégséges.⁸⁸

A *Hála-adás* másik fontos csomópontját az *Idő-szeri áldások* megköszönése konstituálja. „Az *Idő-szeri áldási* Istennek, mellyekért hálát adni tartozunk ezek: 1. Teremtés, 2. a Gondviselés 1. egészségünkért, 2. a békességért, 3. szabadságért, 4. szerentségért, 5. bőségért, 6. táplálásért, 7. ruházatért, 8. sokféle szabadításért.”⁸⁹ Bethlennél mindez így applikálódik: „Tiéd, édes Istenem, a dücsőség, hogy engemet világ szerént is *nemesi főrenden való születés-sel*, illendő szép termettel, ábrázattal, erős állandó *egészséggel*, külső világi tudományoknak, nyelveknek, látásnak, hallásnak ajándékival is szeretettel, noha *nem felfuvalkodtató gazdagsággal*, de lopásra sem kényszerítő szegénységgel sem terheltél, hanem *rendemhez illendő kenyérrrel és ruházattal* tartottál meg eddig... Hosszú élettel, tisztességes vénséggel is koronáztál engemet... Dücsőség légyen, én Istenem, Felségednek... megszámlálhatatlan, és megfoghatatlan *lelki, testi jótéteményeidért*.”⁹⁰

A *Vallástételre* való rátérés előtt, két kérést terjeszt elő a Mindenhatóhoz, így újra módosítva a Medgyesi ajánlotta sorrendet, imájába beépít egy újabb egységet. Medgyesi a *Kérést* a következőképpen definiálja: „Az *Kérés* vagyon vagy Magunkért, Másokért. A Magunkért való *Kérésben* kívánnunk kell 1. Bűn-bocsánatot. 2. Erőt mind az Bűnnek s-mind a Büntetésnek Gonosszán, és azoktól meg-szabadulást. Az Bűn-bocsánatot így kell kérni, hogy Isten az ő 1. Irgalmasságiért 2. Igéretiért 3. a Christusért. *Könyörgenünk* kell ezekért is: ...7. Véig meg-maradásért, erőért és békés tűrésért az kereszt alatt.”⁹¹

Annak ellenére, hogy Bethlennél egyértelműen dominál az egyéni hang-nem és szemlélet, a meghatározott, eleve adott retorikus ellenében, az átfedések ebben az esetben is tagadhatatlanok: „Jó szívvel is szenvedem, édes Istenem, csak kettőt kérek: 1. *Adj erőt a szenvedésre*. 2. *Cselekedjed azt a te véghe-tetlen irgalmasságodból, hogy ne légyen ez haszontalan hízelkedése az én szívemnek, hogy én a te dücsőségedért szenvedek, hanem amint régenten, ha ki a te sátorodhoz egy marok kecskeszőrt vagy a te házad ládjába két réz-fillérkét adott, nem utáltad meg, hanem kedvesen vetted; így, édes Istenem, azt az én gyarló igyekezetemet és azért való szenvedésemet a te ingyen való jóvoltodból vegyed az én Uram Jézus Krisztusomért való szenvedések szá-mába, az ő véres áldozatának igazságába.*”⁹²

A *Vallástétel*, amely a bűnök bevallását jelenti, újra eltérően valósul meg Bethlen gyűgyében. A retorikailag megszerkesztett bűnvallást megelőzi, illetve gyakran ezzel egybefonódva jelentkezik egy őszinte beszámolónak ható történetléc, amelynek gyakori motívuma az Istenre mint tanúra való hivatkozás.⁹³ (Ezt nevezi a szakirodalom, az önigazolás következetes gesztu-sának vagy állandó megnyilatkozásának.)

Medgyesi a bűnök bevallását a következő szempontok alapján véli megva-lósíthatónak:

A Bűn Gonosszának Meg-vallásában ezekre kell vigyáznunk.

1. Hogy bűneinket külön-külön-váló Nemeiben is meg-esmérjük, s lelünkben kinyilat-koztassuk.

2. Szíveinket mélyen meg-illetessük, azoknak igazán való meg-érzésével, úgy hogy bű-neinknek iszonyú volta, ugyan meg-járja lelkeinket, valóságosan szörnyekedve azoktól, s-gyűlölván azokat leges-legnagyobb gyűlölséggel, és szívünk szerint szomorkodva, s egyszer s-mind kárhoztatván minnenmagunkat azokért.

3. Annak utána szálljunk az Bűnöknek Nemek és nevek szerint való előszámlálására, megemlítván azoknak keserű gyökerét, átkozott Gyümölcsét és Tenyészését.⁹⁴

Bethlen bűnvallása ugyan szövegszinten másképp fogalmazódik meg, ám ez a lelki ráhangolódás nem idegen tőle sem, még akkor is, ha a bűnök töre-delmes előszámlálása más *methodus* alapján működik.

Ami pedig az én bűnömet illeti, földig, porig, ganéig, szemetig, sőt a pokolig megalá-zott szívvel, lélekkel megvallom töredelmesen Felségednek, minél jobban tudom felvévén a te parancsolatidat. Azt parancsolod, édes Istenem, hogy én szeressem Felségedet teljes szívvel, lélekkel, minden erőmből, indulatomból és érzékenységeből, és hogy szeressem felebarátomat szintén úgy, mint magamat. De jaj, édes Istenem! az én semmiségem és az én természeti veszettségem miatt annyira vagyok attól, amely messze vagyon a semmi a valóságtól... Nemhogy én Felségedet úgy tudnám szeretni, amint érdemli és kívánja, és felebarátomat, mint magamat, de csak úgy sem szeretem, amint magam kívánnám s akar-nám... Jaj mennyi bálványt imádtam teljes életemben, sokszor nem tudván, mennyit bál-ványoztam, a méltóságok, azoknak egy szép levelek egy szép szavok, ez vagy amaz jó-

szág... Mennyiszer vettem a te imádandó isteni szent nevedet haszontalanul, vakmerőül csak csélcapságból fel híjába az én mocskos bűnös ajakimra... A te tiszteletedre rendelt üdöket nemcsak magam rontottam meg, hanem száma nélkül rontattam meg másokkal is... Engemet a világra hozó... szerető, őrző, felnevelő szüléimet, jóra intő, oktató tanítóimat... nem tiszteltem, becsültem szerettem úgy, amint tartoztam volna... Jaj mely gyilkos vagyok sokszori mérges hirtelen indulatommal, gonosz tanácsom, írás voksolás, discursus... Vagy ha Felségednek valakin valami csapása látszott, arról való szeretetlen, mérges ítélettel és bolond vétkes örömmel... Hát mely parázna vagyok, mert noha az én Istenem kegyelmetes zabolázása miatt paráznával egy testté nem löttem, az én Istenem csudálatosan gátolt és őrzött, kiért legyen hála... Keservesen említem mennyi keresztyén felebarátom tisztességes ágyaira és azokhoz köteles személyeknek megferteztetésekre igyekeztem... Mely sok ezer úton, módon húztam, vontam, loptam, csaltam meg felebarátomat... Mennyi hamisat szólottam az én felebarátom ellen, vádoltam, hazudtam, rágalmaztam, dolgait keresztyéni szeretet ellen vissza-, félremagyaráztam... Felebarátom életét, jószágát, becsületit nem hogy úgy féltettem s őriztem volna, mint a magamét, sőt oly messze voltam attól, amely messze vagy az éjszakai setét a nappali világosságtól.⁹⁵

A *Doce nos orare* ugyan nem írta elő a Tízparancsolat alapján történő bűnvallást, de a bűnöknek nemek és nevek szerint való előszámálása végül is megfeleltethető ennek a módszernek. Annál is inkább, mivel Bethlen és Medgyesi is azt tartja bűnnek, ami ellentmond a Tízparancsolat bármelyik kitéjének. A két rendszer kompatibilitását az is hangsúlyozza, hogy ugyanarról a teológiai pozícióról végzik/ajánlják a bűnvallást, amely a gondolatok, szavak, cselekedetek hármasságának vizsgálatán keresztül valósítható meg. „(az Bűnöknek nemek és Nevek szerint való elő számlálása...) ...Közönséges/kiváltképpen való hivatalunknak bűnei; Gyermekkori, Ifjúkori állapotunknak bűnei; a nemnek; a Test állásának bűnei; a természet szerint való vonzódásnak bűnei... az Evangélium ellen való bűnök...”⁹⁶

A Medgyesi által megalkotott imádságmodell következő egységét a *Kérés* képezi, amely Bethlennél – mondhatni rendhagyó módon már a *Vallástételen* belül jelentkezett – ezúttal a bűnök felsorolása után újra megjelenik.

*Ha pedig Felségednek az a tetszése, hogy én tovább is szenvedjek vagy halálommal is dücsöítsem a te szentséges nevedet ebben a tömlőben, legyen a te akaratod, nem az enyém, mert hiszen sárból, porból lett és holnap ismét azzá lelendő a fazekas, mégis a sárból azt csinál, amit akar. Hát az én Istenemnek nem volna-e szabad, aki engemet a semmiből és bűnös szüléim véréből formált? A te akaratod legyen, én Istenem! az égen és a földön, nem az enyém, csak kettőt kérek, én Istenem, Felségedtől. 1. Minél keservesebb leszen, édes Istenem, énnékem mind életem, mind halálom, annál inkább légy édesatyja az én keserves feleségemnek, házamnak, feljebb annál, mintsem kérni, kívánni, reménleni, vagy csak gondolni is tudnám. 2. Adj erőt, édes Istenem, mind feleségemnek, mind énnékem a szenvedésre, mert énnékem, édes Istenem, nemcsak testem, hanem lelkem is erőtlen.*⁹⁷

Itt azonban jelentkezik némi változás. Bethlen első kérése alapvetően a szenvedés elviseléséhez szükséges erő adományát esdekelte az Úrtól. Azonban e kérés alkalmával – amely némiképp ugyanazt igényli – már megjelenik a beletörődés gondolata is. Nagyszerű bibliaismerete biztosította számára a sorsára érvényes bibliai analógiákat, így jó néhány sorral lejjebb fel is vállalja Jób szerepét. „...hadd mondhassam Szent Jóbbal mindvégig tiszta szívvel, szájjal: Az Úr adta volt énnékem testem, lelkem, életem, becsületem, szép, jó feleségem, gyermekim, jószágom, szép házim, tisztem, méltóságom, hírem, nevem, egyszóval mindenem, ő vette el, övé a dicsőség.”⁹⁸

Azonkívül, hogy itt az egész életműre érvényes attitűd nyer ebben a gyakori előfordulású motívumban kifejezést, fontos elkülöníteni attól a fajta belenyugvástól, amely közvetlenül a kéréssel együtt jelentkezik a szövegben. Ugyanis ez a fajta belenyugvás a kérésnek – mint az ima szerkezeti egységének – retorikai megformáltságából adódik. Medgyesi Pál a *Kérésről* értekezve hangsúlyozza, hogy a bűnbocsánat kérésekor például könyörögni kell: „...Magunk sorsával-való meg-elégedésért minden állapotban: jóban és jajosban, szűkösben és bővösben.”⁹⁹

Ennek a retorikai szabálynak a megvalósulását jelzi a konkrét kérés összekapcsolása ezzel a megnyugvással, amely – akárcsak a kérés – retorikailag (is) indokolt az ima szövegében. A kérésnek többszöri említése, valósággal a bethleni ima sajátosságává lép elő, hiszen Bethlen az imádság során többször kéréseket fogalmaz meg önmagáért vagy feleségéért, családjáért stb. Mindezt nyilván a jó szövegszervezés, kifogástalan retorikájú „szövegezés” teszi lehetővé, amely mesterien kombinálja a vallomásos részek „önigazoló” passzusait, a misztikus élmények és az ismételt kérések művészien kidolgozott, néha lírai betétjeivel.

A misztikus élmények a szöveg retorizáltságának szempontjából is fontosak, így az álomjelenet legfontosabb mozzanata, a certitudo salutis kinyilvánítása, a szövegnek egyfajta irányultságot biztosít, amelynek csúcsát ez a kérésként¹⁰⁰ felfogható hatalmas érzelmi intenzitású felszólalás képezi: „Engem pedig, én üdvösségemnek királya, ...bocsáss most is feleségéstől a te lábadoz, ...mondjad azt nekünk, amit annak az asszonynak s másoknak is sokaknak mondottál a te szent igédben... amit énnékem régen Fejérvárt és itt is mondtál álomomban: Ne félj, fiam, mert megbocsáttattak a te bűneid, eredj, menj el békességgel, a tü hűtötök megtartott, mert ez az én ajándékom.”¹⁰¹

Az ilyen mozzanatok beiktatása, nemcsak egy érzelmi hullámnak a *Kérésben*, vagy a *Hálaadásban* való kiteljesítését szolgálja, hanem szövegkohéziót is biztosít, főleg azáltal, hogy zökkenőmentes áttérést valósít meg egyik szerkezeti egységből a másikba. Jelen esetben a krisztusi álomkép megidézése, amplifikációja többek közt a *Berekesztésre* való áttérést, transzitiót is biztosítja, hiszen az érzelmi crescendo majd a kulmináció az „*Oh áldott Szentlélek Úristen*” kezdetű *Conclusió*hoz vezet el.

A *Hálaadás* már nem jelentkezik explicit módon az ima szövegében, viszont megvan a *Kezdődés* és *Vallástétel* egységei között.

Az imádság zárórésze a *Bé-rekesztés*, amelyről különösen sokat nem mond Medgyesi, inkább bizonyos applikálható bibliai locusokra hívja fel a figyelmet. Ezzel szemben Bethlen több figyelmet szentel ennek a résznek, és az imádság zárórészét, akárcsak a *Kezdődés* esetében, melyet szokott *Invocatio*-ként említi,¹⁰² az *Imádságoskönyv* olyan adott formulájává lépteti elő, melyet minden imádsága végén elmond.¹⁰³

Oh áldott Szentlélek Úristen, hogy az én imádságom semmi, hijáavalóság, sőt csak bűn magában, azt én tudom, mert ki adna tisztát a tisztátalanból. Az Isten előtt pedig semmi magán kívül jó, tiszta és tökéletes nem lehet. Mivel azért te vagy az Atyától, Fiútól, ki-jött nagy Paracletus, minden igazságra vezérlő imádság, hálaadás, vigasztalás és örömmel lelké, a te magadtól ígért kimondhatatlan fohászzkodással törekedjél énmeltemem, az a te mennyei tüzed eméssze meg az én hibás áldozatomat az Úr Jézus Krisztus igazságának oltárán. Te magad vidd fel annak füstöt az én mennyei Szent Atyám országába és ugyan te magad hozd le a jó választ reá az én keseredett és kétséggel tusakodó, bűnös, elbágyadott lelkem kebelébe. Ámen. Ámen. Ámen és örökké Ámen és úgy legyen.¹⁰⁴

Mindez ahhoz a következtetéshez vezet el, hogy az *Imádságoskönyv* nem „mentes” a XVII. századi puritánus retorikai gondolkodás hatásától, hiszen például a Medgyesi-féle retorikai apparátussal vizsgálható a bethleni imádság. A különbségek meglelte – leszámítva a retorikák által megengedett effajta szabadságot – arra enged következtetni, hogy Bethlen a szépírói „invenciót” is érvényesülni hagyta a retorikai hagyomány mellett. Imádságmodellje csupán a *Kezdődést* és a *Berekesztést* rögzítette, ezek jelentkeztek állandó formulákként. Az imádság többi részei teljesen alárendelődtek a mélyen szubjektív, néha akár kizárólagosan énközpontú szerzői intenciónak, amely azonban, nemcsak a ráérezés inspiráltsága révén, hanem a kellő retorikai-teológiai műveltség birtokában kísérelte meg (és valósította meg) a „rendbontást”. Így az imádság műfaja is változott, az egész imádságoskönyv retorikai struktúráihoz hasonlóan, hiszen a hagyományos beszédmód helyett az újító, a műfaji előírásokat inspiráltan átlépő, korrigáló tendenciák érvényesültek. Továbbá a puritánus jelleget csak erősíti a fenti vizsgálat legfontosabb konklúziója, kegyesség (teológia) és retorikum kölcsönös meghatározottsága. Ezt bizonyítja, hogy az imádság bizonyos szerkezeti egységeinek a jelenléte a szövegben, egyszerre retorikai és kegyességi szempontból is indokolt. Például a bűnök bevallása, a kegyesség felől, a penitenciatartás fontos momentum, de ugyanakkor, retorikai szempontból, a szövegnek – mint retorikai konstrukciónak – elengedhetetlen alkotóeleme. Más szóval a lehetséges puritánus etikamodell szövegszinti realizációja retorikailag írható le.

Következésképp, ha Bethlen rendhagyóbb imádságai számára keresnénk definíciót, mégiscsak Medgyesi retorikáját kellene felütni, hiszen ez tökéletesen megfogalmazza azt, amit Bethlen valósít meg *Imádságoskönyvében*:

Az könyörgés a kegyes elmének Istennel való szentséges beszélgetése, az melly által, mi hívén, szükséges dolgokat kérünk, és az elvött jótéteményekért hálát adunk...

N. B. Nagy kiváltképpen való áldás, hogy Isten akar melly külön-külön való helyen tölt és ki-öntött buzgóságinkat méltoztatik meghallgatni és kedvelleni.¹⁰⁵

Összegzés gyanánt pedig kijelenthető, hogy némiképp ez az írás is hozzájárulhat a Bethlen-imágónk módosulásához. Elsősorban a személyes vallássosság jelentősége mutatkozik megnövekedettnek az exponált teológiai és retorikai argumentumok birtokában. Az *Imádságoskönyv* paradoxon, de legszembetűnőbb vonása az, hogy a háttérben kirajzolódó személyes tragédia ellenére, ez az írás soha nem tűnik/tűnhet a kétségbeesés könyvének, mert tartalmazza azt az eleve kimondhatatlan, leírhatatlan bizonyosságot, amely minden félelmet elűz, és reményt, kitartást nyújt a kegyes léleknek.

1 SZŐNYI NAGY István, *Kegyes léleknek vezér csillaga*, Debrecen, 1681, RMK I. 1257, 36.

2 ZOVÁNYI Jenő, *Puritánus mozgalmak a magyar református egyházban*, Bp., 1911; BERG Pál, *Angol hatások tizenhetedik századi irodalmunkban*, Bp., 1946; MAKKA László, *A magyar puritánusok harca a feudalizmus ellen*, Bp., 1952; BODONHELYI József, *Az angol puritanizmus lelki élete és magyar hatásai*, Debrecen, 1942. Olyan könyvekre utalok, mint: ÁGOSTON István, *A magyarországi puritanizmus gyökerei*, Bp., 1997; illetve: BALOGH Judit, *Ama kegyelemnek mennyei harmatja, Válogatás a 17. századi magyar puritanizmus irodalmából*, Kolozsvár–Bp., 1995.

3 Vö. KOLTAY Klára, *Perkins és Ames recepciója Magyarországon 1660-ig*, *Studia Literaria*, XXVIII, Debrecen, 1991; Uő, *Mester és tanítványa: William Perkins és William Ames munkássága*, *Könyv és Könyvtár*, XVI, Debrecen, 1991; Uő, *Two Hundred Years of English Puritan Books in Hungary*, *Hungarian Studies in English*, Debrecen, 1989.

4 BARTÓK István, „Sokkal magyarabbul szólhatnánk és írhatnánk”. *Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700 között*, Bp., 1998; KECSKEMÉTI Gábor, *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet*, Bp., 1998; MOLNÁR Attila, *A „protestáns etika” Magyarországon. A puritán erkölcs és hatása*, Debrecen, 1994.

5 Olvasatomban az *Imádságoskönyv* az *Önéletírás* szerves része, ugyanakkor a szellemiségnek és diskurzusnak a realizációja. A

szöveget gondozó V. Windisch Éva szerint: „Bethlen Miklós *Imádságoskönyve* fogsága idején, az *Önéletírással egyidőben íródott*.” Lásd Kemény János és Bethlen Miklós *Művei*, sajtó alá rend. V. WINDISCH Éva, Bp., 1980, 1216.

6 Vö. BITSKEY István, *História, emlékirás, önvallomás = Uő, Eszmék, művek, hagyományok*, Debrecen, 1996, 225–261.

7 GYENIS Vilmos, *Bethlen Miklós imádságoskönyve*, *ItK*, 1957, 65.

8 Vö. Bethlen Miklós *levelei*, sajtó alá rend. JANKOVICS József, Bp., 1987.

9 INCZE Gábor, *A magyar református imádság a XVI. és XVII. században*, Debrecen, 1931, 5.

10 BETHLEN, *i. m.*, 997.

11 MOLNÁR, *i. m.*, 52.

12 BETHLEN, *i. m.*, 1001.

13 KÁLVIN János, *A keresztyén vallás rendszere*, Bp., 1995, I, 571.

14 CSÜZI CSEH Jakab, *Lelki bölcsességre tanító iskola*, Debrecen, 1680, RMK I, 1242, 167. A penitenciatartásnak illyenszerű olvasata gyakori előfordulása a XVII. századi magyar puritánus szerzőinknél, például Mikolai Hegedüs János, Kézdivásárhelyi Matkó István, Martonfalvi Tóth György, Szatmárnémeti Mihály, Bökényi Philep János stb.

15 Lásd a 3-as jegyzetet.

16 TSEPREGI TURKOVITZ Mihály, G. *Perkinsiusnak a lelki-ismeretnek akadékirol írott drága szép tanítása...* Amszterdam, 1648, RMK I, 800, 66.

17 BETHLEN, i. m., 985–986.

18 A kegyességgyakorlás puritánus sajátosságairól, individuális és közösségi formáiról, illetve ezek társadalomtudományi konszekvenciáiról meggyőzően beszél könyvében Conrad Russel. Vö. Conrad RUSSEL, *The Causes of the English Civil War*, New York, 1990; illetve J. J. SCARISBICK, *The Reformation and the English people*, Basil Blackwell, Oxford, 1984.

19 William PERKINS, *A discourse of conscience*, Cambridge, 1608², 3.

20 BODONHELYI, i. m., 157.

21 BETHLEN, i. m., 413.

22 BETHLEN, i. m., 418.

23 BETHLEN, i. m., 427.

24 Vö. KÓSA László, *Egyház, társadalom, hagyomány*, Debrecen, 1993, 61–65.

25 BODONHELYI, i. m., 156. Tökéletesen igazolja ezt a kijelentést a „Rabságonban böjt és vasárnapi imádságom magam személyem és hozzám tartozóimért” című imádság bűnvalló része, ahol a bűnök bevallása, implicit módon a bűnbánat, az igaz lelkiismeret megnyerése/megőrzése, a Tízparancsot alapján (tehát Isten törvényéhez mérve) történik. Vö. BETHLEN, i. m., 1008–1011.

26 KERESZTÚRI Pál, *Egyenes ösvény a szent életre vágyóóknak...* Várad, 1653, RMK I, 879., 62.

27 KERESZTÚRI, i. m., 75. Keresztúri hatását Bethlen lelkiéletére – ennek puritánus jellegére – jól illusztrálja ez az idézet, hiszen Bethlennél a bűnvallás a Tízparancsot alapján történik. Lásd: 23-as jegyzet.

28 CSÚZI CSEH, i. m., 61.

29 MEDGYESI Pál, *Praxis Pietatis*, Kolozsvár, 1657, RMK I, 1215, 99.

30 Lásd TOFEUS Mihály, *A szent sótlárok Resolútiója*, Kolozsvár, 1683, RMK I, 1302, 42.

31 TSEPREGI TURKOVITZ, i. m., 43–44.

32 A kifejezés azért is indokolt, mivel a puritánus kegyesség rendkívül komplex volta, több modell megkonstruálását teszi lehetővé, a különböző megközelítések függvényében. Molnár Attila például a Max Weber-i elmélet alkalmazása révén ajánl egy lehetséges modellt (két ideáltípus és alkotóelemei), ám azonos következtetést von le: „Természetesen más szempontú ideál-típus is kon-

struálható a hazai puritán irodalomból.” Vö. MOLNÁR, i. m., 81.

33 KÁLVIN, i. m., 213.

34 BETHLEN, i. m., 1069.

35 Bethlen fogarasi fogsága ürügyén említi ezt: „Perkinsiusnak egyik munkáját olvasom vala...” (BETHLEN, i. m., 1032.)

36 Mikor önéletírásában tanulmányairól számol be, említi, hogy Apáczai „... publice a theológiában Amesiusnak a *Medulláját*... kezdé tanítani”. Vö. BETHLEN, i. m., 552.

37 Az *Imádságoskönyv* tartalmaz olyan kijelentéseket, amelyek arra engednek következtetni, hogy Bethlen ismerte a Dordrehti Zsinat által, az 1618-ban az arminiánus rendszerrel szemben megfogalmazott öt tételt, amelyet a kálvinizmus öt pontjaként neveznek. Szerzőnk nagyon valószínű, hogy a második pontra – „A feltétel nélküli kiválasztás” tanára – utal mikor kijelenti: „Áldassál... én Uram... hogy engemet világ fundamentomának felvettetése előtt az Úr Jézus Krisztusban ingyen kegyelemből választottál a szent, fegyhetetlen és azután az örök életre.” Vö. BETHLEN, i. m., 985.

38 MIKOLAI HEGEDÜS János, *Az menygyei igazságnak tüzes oszlopa*, Utrecht, 1648, RMK I, 812, 40.

39 MIKOLAI, i. m., 42.

40 MIKOLAI, i. m., 48., 60., 88.

41 Szávai a következőket állapítja meg: „...Bethlen ideológiája a predestináción s ennél fogva a belenyugváson alapszik.” SZÁVAI, i. m., 89.

42 BETHLEN, i. m., 986.

43 BODONHELYI, i. m., 140.

44 A Max Weber-i elmélet akár bekapcsolható is lehetne ezen a ponton, ám Molnár Attila már megvizsgálta a Bethlen és a kapitalizmus kérdéskört, tehát itt erre nem térek ki.

45 Eltekintek a puritanizmus és a misztikus hagyomány viszonyának bemutatásától, a hitvallásoktól egészen Kálvinig történő recepciójától, mert túlságosan nagy kiterőt jelentene a gondolatmenet számára. Erről bővebben egy korábbi publikációm számol be. Vö. TÓTH Zsombor, *A 17. századi puritanizmus elkíségének egyetemes vonatkozásai*, Keresztény szó, Kolozsvár, 1999, X. évf. 3. sz., 7–10.

46 Thomas Watson részletesen leírja e szent egyesülés (*sacred union*) mozzanatait, elkülönítve ennek változatait is (*federal union, effectual union*). Lásd Thomas WATSON, *The Godly Man's Picture*, <http://www.spiritore.com/'wing/watson.htm>.

47 Ezt a változatot illusztrálja a következő citátum: „...midőn ő beléje oltatunk *in unione mystica*, lévén ő testébőlvaló testekké. Mert az ő testének tagjai vagyunk.” Lásd KÉZDI-VÁSÁRHELYI MATKÓ István, *Kegyes lelkeket idvességre tápláló mennyei, élő kenyér*, Kolozsvár, 1691, RMK I, 1407, Előljáró beszéd.

48 Medgyesinél olvashatjuk: „Az kenyérnek megh-étele, és az Bornak megh-itala után, igyekezzél azon, hogy az miképpen azok az külső jegyek az emésztő melegség által te testeddel lesznek: Azonképpen te az Hit és Szent lélek munkálkodása által, eggyé lehess az Christussal, az Christus is te veled, erezhessed az Christussal való közösülésednek meg erősítesenek napról napra való öregbülését.” A fejezetet záró imádság egy fokkal még egyértelműbb: „*Tégy engemet mint egy pecsétet az te szívedre*, és az te buzgó szerelmed maradgjon meg en raytam, hogy senkit te kívülled ne szerethessek.” Lásd MEDGYESI Pál, *Scala coeli, avagy egynehány bizonyos időkre alkalmaztatott Istenes elmélkedések*, Debrecen, 1632, RMK I, 609., 126., illetve 137.

49 Martonfalvi Tóth György, az Amesius és Vendelinus alapján készült művében, érthető módon a Krisztussal való egyesülést a *gratia gradus/via salutis* kérdéskörön belül tárgyalja. Ez a kivétel szerencsésen igazolja, hogy az úrvacsorai élmény, mint a *certitudo salutis* kifejezője (nyilván az *unio mystica* révén) miként implikálja a predestináció gondolatát, illetve hogy, ez az egész konstrukció hogyan tagozódik be, a *gratia gradus/via salutis* folyamatába mint egészbe. Vö. MARTONFALVI TÓTH György, *Tanító és Czáfólo theológia*, Debrecen, 1679, RMK I, 1231, 101–105.

50 KÓSA, *i. m.*, 66.

51 Miközben álomlátásának isteni eredetét hangsúlyozza kijelenti: „...Bővebben leírom az életemben.” Vö. BETHLEN, *i. m.*, 1032.

52 BETHLEN, *i. m.*, 1031.

53 PÁPAI PÁRIZ Ferenc, *Pax Crucis*, Kolozsvár, 1710, RMK I, 1775, 44.

54 Bethlen teljes kis traktátust szentel ennek a rendkívül fontos kérdésnek, ahol skolasztikus részletességgel konstruálja meg argumentációját a „*divinum somniumról*”. Vö. BETHLEN, *i. m.*, 1029–1036.

55 BETHLEN, *i. m.*, 1035.

56 BETHLEN, *i. m.*, 1038.

57 KÓSA, *i. m.*, 69.

58 BETHLEN, *i. m.*, 1025.

59 BETHLEN, *i. m.*, 1028.

60 BETHLEN, *i. m.*, 1029.

61 Az angol puritanizmus irodalmában is gyakori jelenség a középkori misztika meghatározó befolyása, a személyesen megélt kegyesség bemutatásakor. Erről bővebben: Vö. Sheridan GILLEY–W. J. SHEILS, *A History of Religion in Britain*, London, 1994, 48.; illetve James Anthony FROUDE, *Bunyan*, London, 1902; Stanley E. FISH, *Seventeenth-Century Prose, Modern Essays in Criticism*, New York, 1971; H. J. C. GRIERSON, *Cross Currents in English Literature of the 17th Century*, London, 1929.

62 John GREE, *The Character of an Old English Puritan or Non-Conformist*, <http://www.library/ryerson.ca>.

63 A „Miatyánk tanítása”, valójában az imádságban megfogalmazott kérések egyenkénti kielemezését jelöli. Mind az angol, mind a magyar puritánusok számára rendkívül fontos volt az ilyen jellegű „tanítás”, ugyanis ez nemcsak a kegyességgyakorlás része volt, hanem a devocionális irodalom egyik népszerű témáját képezte. Például vö. KOMÁROMI SZVERTÁN István, *Mikoron imádkoztok*, Várad, 1651, RMK I, 304.

64 BETHLEN, *i. m.*, 1064–1065.

65 Ezt a konklúziót fogalmazza meg Kósa László is vizsgálódásai során. Vö. KÓSA, *i. m.*, 58–61.

66 Medgyesi Pál a *Doce nos orare...* imádkozásra való mesterséges táblákban rendszerezi az imádságot a fentiekben említett szempontok alapján. Szőnyi Nagy esetében pedig az imádságos könyv felépítése követ egy ilyen rendszerezést. Akárcsak Bethlen, aki nemcsak önmagáért imádkozik, hanem külön imát szán például az *anyaszentegyházért*,

nemzetért, hazáért, pogányokért és mindenekért, Szőnyi is az alkalom és az imába foglalt személyek függvényében ír imádságokat. Vö. SZŐNYI NAGY István, *Kegyes léleknek vezér csillaga*, Debrecen, 1681, RMK I, 1257.

67 Vö. BETHLEN, i. m., 1065–1066.

68 CSÜZI CSEH, i. m., 176.

69 Idézi Jankovics József = Bethlen Miklós levelei, sajtó alá rend. JANKOVICS József, Bp., 1987, 48.

70 Bartók Istvánnak és Ince Gábornak a protestáns imádságirodalommal kapcsolatos fejtegetéseire utalok. (Vö. Ince Gábor, *A magyar református imádság a XVI. és XVII. században*, Debrecen, 1931; illetve BARTÓK István, „Sokkal magyarabbul szólhatnánk és írhatnánk”, *Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700 között*, Bp., 1998.)

71 INCE, i. m., 14.

72 BARTÓK, i. m., 152.

73 Bár Martonfalvi Tóth György is exponál néhány meglátást magyar nyelven az imádsággal, illetve az ebben megfogalmazódó kérésekkel kapcsolatosan az Amesius és Vendellinus alapján írt könyvében, kijelentései nem mondanak ellent, sőt visszaigazolják Medgyesi retorikájának meghatározásait.

74 Lásd MEDGYESI Pál, *Doce nos orare, quin et praedicare*, Bártfa, 1650, RMK I, 827, A1.

75 MEDGYESI, i. m., D3.

76 Itt szeretném jelezni, hogy egyetértek Nagy Péterrel, aki azt állítja, hogy az *Előljáró beszédet* a megírás sorrendjében nem az *Önéletírás*, hanem az *Imádságoskönyv* követte. Vö. NAGY Péter, *Bethlen Miklós és Önéletírása*, ItK, 1994/4, 466.

77 GYENIS, i. m., 77.

78 MEDGYESI, i. m., A1.

79 A *Majd minden könyörgésem előtt bocsátani szokott invocatióra* utalok. Vö. BETHLEN, i. m., 1036–1037.

80 MEDGYESI, i. m., A1.

81 BETHLEN, i. m., 985.

82 BETHLEN, i. m., 1036–1037.

83 Uo.

84 MEDGYESI, i. m., A1.

85 MEDGYESI, i. m., F1.

86 MEDGYESI, i. m., B.

87 Medgyesi így fogalmaz: „Az örökké valók és lelkiek 1. ez a legfőbb mely az elválasztás 1. a Hivatal, 2. a Meg-igazulás, 3. a Meg-szenteltetés, 4. a Megdicsőítésnek reménye.” Vö. Uo.

88 BETHLEN, i. m., 985–986. továbbá 987.

89 MEDGYESI, i. m., B.

90 BETHLEN, i. m., 988–989.

91 MEDGYESI, i. m., A5.

92 BETHLEN, i. m., 1002.

93 A szakirodalom ezzel kapcsolatos meglátásait sem fogadom el teljesen, mert szinte szükségszerű ez a fajta hitelességteremtés, míhelyt a penitentiartatást a lelkiismeret vizsgálata jelenti elsősorban, azé a lelkiismereté, amely – a puritánus hagyomány alapján – az Isteni törvényt tartalmazza, mintegy „bekódolva” mélystruktúráiba. Másrészt pedig az Istenre mint tanúra való hivatkozás egyik kedvenc sztereotípiája a puritánus kegyességi irodalomnak, amely a szerzői (ál)szerénykedés ürügyén, főként előszavakban, ajánló levelekben fordul elő.

94 MEDGYESI, i. m., A2.

95 BETHLEN, i. m., 1008–1011.

96 MEDGYESI, i. m., A2.

97 BETHLEN, i. m., 1015.

98 BETHLEN, i. m., 1015.

99 MEDGYESI, i. m., A5.

100 Medgyesi hangsúlyozza az önmagunkért való kérés során a bűnbocsánat esdekletését: „A Magunkért való kérésben kívánunk kell 1. Bűnbocsánatot...” Vö. MEDGYESI, i. m., A5.

101 BETHLEN, i. m., 1024–1025.

102 Vö. BETHLEN, i. m., 1036.

103 A *Mindennapi reggeli imádságot* ugyanezzel a zárórészrel végezi be mondván: „Ámen. Miatyánk etc. Ismét azután a szokott conclusióm: Ó áldott Szentlélek etc.” Vö. BETHLEN, i. m., 1064.

104 BETHLEN, i. m., 1026.

105 MEDGYESI, i. m., D6.

Széljegyzetek Kosztolányi és Pirandello esztétikájához

Kosztolányi és Pirandello kapcsolatai több síkon is megközelíthetők lennének, így például a konkrét kapcsolatok, vagyis a találkozások és a recepció síkján, vagy a művészetükben fellelhető rokonságok és összefüggések – alakjaik, motívumaik, poétikájuk és alkotói gondolataik – síkján, és bizonyára szolgálna is meglepő és fontos eredményekkel művészetük összevetése; jelen tanulmány célkitűzése azonban mindössze annyi, hogy azt a gondolkodásbeli affinitást megközelítse, amely a két művész esztétikai gondolkodásában figyelhető meg, és amelyet részben kritikai prózájuk, részben művészetfilozófiai horizontú írásaik tanúsítanak.

Úgy véljük, hogy mindkét művész munkásságában megfigyelhető egy olyan *gondolkodói* erőfeszítés, amely a saját művészi gyakorlattól *elkülönülten* vizsgálható, és mint a művészet, illetve az irodalom kérdéseiről való hol kritikai szintű, hol filozófiai igényű, lényegében esztétikai diskurzus fogható fel.

A két „esztétika” közös vonása az, hogy *lappangó*: ugyanis nem kaptak rendszeres, úgymond tudományos kifejtést; nem is kaphattak, hiszen alkotóiknak elsősorban nem filozófiai, hanem művészi céljaik voltak. A művészetéről, főleg ennek irodalmi ágáról szóló, az irodalmi – kritikai, filozófiai, esszéisztikus – próza válfajainak széles skáláján mozgó írásaik ily módon egyfajta metairódalomnak tekinthetők; mint ahogy Kosztolányi, úgy Pirandello is idegenkedett a módszeres teoretizálástól, és nem törekedtek nézeteik rendszerbe foglalására.¹ Épp ezért nagyon nehéz és sajátos feladat e szövegekből az alkotók esztéta-profilját, vagyis nem művészi, hanem teoretikusi portréjukat átfogó igénnyel kibontakoztatni; nem is sokan vállalkoztak eddig hasonló feladatra.²

Természetesen esztétikai nézeteik rokonsága valamilyen módon összefüggésbe hozható konkrét találkozásukkal, illetve Pirandello Kosztolányi általi recepciójával is, anélkül azonban, hogy általunk vizsgált írásaik között a közvetlen hatás elemei kimutathatók lennének. Pirandello említésének első időpontja Kosztolányinál 1923. 1926-ban, a Pirandello-társulat budapesti vendégszereplése idején több cikkben is foglalkozik vele, és jelenléte gondolataiban az emlékező említések szintjén még 1935-ben is dokumentálható.

Kosztolányi Pirandellót 1923-ban, a *Nyugatban* „különös, érdekes szicíliai”-nak nevezi, 1924-ben már lánghelmének tartja: „Pirandello lánghelme. Megrázott, nevettegetett, gondolkodóba ejtett.” Lelkesen méltatja a *Sei personaggioin* kívül az *Il berretto a sonagli*t, az *Il piacere dell’onestà*t, a *Così è (se vi pare)*-t és az *Enrico IV*-t.³

Ami a recepció témánkkal való összefüggését illeti, ez egy mondatban úgy foglalható össze, hogy a szellemi affinitás, amely a művészetről való gondolkodásukban mutatható ki, talán éppen Kosztolányi Pirandello-élményének egyik okaként jelölhető meg. Kosztolányi – akinek igen széles körű irodalmári-kritikusi figyelmét szinte semmi nem kerüli el, és a nemzetközi kritikát is beavatottként ismeri – egy ideig, 1923–26 között a világirodalom színpadán sztárként fellépő művészeknek kijáró érdeklődéssel kíséri és magyarázza a hazai közönségnek Pirandellót, de a „sztár-korszak” után is érezhető, hogy Pirandello-élménye tartós, hogy alapélményei között tartható számon.

Kérdés lehet, hogy ha a művészeknek nem volt ambíciójuk rendszeres módon kifejezni esztétikájukat, mi a létjogosultsága most e lappangó teóriákat keresni, illetve köztük párhuzamot vonni. Talán azzal a gondolattal lehet válaszolni, mely szerint a művek megkérdésezhetők és a művek válaszolnak; nem véletlen az, hogy érdeklődésünk odafordul egy-egy életmű, alkotó, korszak felé: a befogadó intuíciója újra és újra megalkotja bennük azokat a válaszokat, amelyekre szüksége van. Pirandello és Kosztolányi műve is reneszánszát éli; az utókor megújult érdeklődéssel fedezi fel őket.

Ebben az újrafelfedező hadjáratban Pirandellót illetően például megfigyelhető a szakirodalomban egy erőteljes érdeklődés a művészi munkásság újraértékelése mellett esztétikai nézetei, illetve poétikája iránt. E jelenség talán abban leli magyarázatát, hogy művészi alkotása erősen filozofikus jellegű, át-meg átszövi a művészet alapkérdéseire való reflektálás. (Emiatt olyan nagy tekintélyű esztéták, mint Benedetto Croce, kétségbe is vonták művészetének értékét, mások viszont Nobel-díjjal jutalmazták azt.) A filozofikus, illetve esztétizáló jelleg okozza, hogy írói munkásságának előbb *metairodalomnak* nevezett részét mint *kulcsot* használják a művészi munkásság megítélésakor, és ez meglehetősen nagy zavart okoz a Pirandello-kritikában. Egyrészt tehát szükségesnek látszik a *művész* Pirandellót és az *esztéta* Pirandellót külön-külön megismerni, és mint ahogyan az olasz kritika tendenciái mutatják, mindkét minőségében rehabilitálni, másrészt megfogalmazni a valódi kapcsolatot művészet és teóriája között, ezzel is pontosabbá és teljesebbé téve alkotói gondolatának, végső soron alkotói profiljának megrajzolását.

Ami Kosztolányit illeti, jelenleg munkásságának inkább művészi része izgalmas az irodalmárok számára; míg az a része, melyet metairodalomnak nevezünk, a Pirandellónál megfigyeltnél kevésbé áll az irodalomtörténészek érdeklődésének homlokterében. (Kivéve az *Esti Kornél*-novellákat, melyeket felfoghatunk úgy is, mint sajátos átmenetet a metairodalom felé.) Jóllehet a

Réz Pál gondozásában az 1972 után 1990-ben újra megjelentetett *Nyelv és lélek* című válogatás jelzi, hogy kiadói fontosnak ítélik Kosztolányi ezen gondolatának újbóli bekapcsolását a szellemi körforgásba, a szakirodalom nem bővelkedik az életmű ezen részének kritikai vizsgálatában és annak az életmű egészébe való beillesztésére tett kísérletekben.⁴

Meg kell azonban jegyezni, hogy az elmúlt két évtizedben megsokasodott Kosztolányi-kutatások gyakran érintenek olyan esztétikai vonatkozásokat, melyek éppen az életmű eme metairadalomnak tekinthető, általunk is vizsgálni kívánt részéből bontakoztathatók ki, és hozzájárulnak ahhoz, hogy a művész Kosztolányi portréja mellett a teoretikus Kosztolányi is egyre sokoldalúbban körvonalazódjék.

A *Nyelv és lélek* válogatás kapcsán például elég Szegedy-Maszák Mihálynak a Kosztolányi nyelvszemléletét taglaló fontos tanulmányára utalnunk.⁵ Esztétikai szempontunkból azért tekinthető alapvetőnek a két művész *nyelvi* álláspontjának vizsgálata, mert jól megfigyelhető náluk, hogy a művészi alkotás létmódja szempontjából a műnek mint nyelvi alkotásnak mindketten különös jelentőséget tulajdonítanak. Kosztolányit is és Pirandellót is szenvedélyesen érdekelte maga a nyelv, mindketten keresték a tökéletes nyelvi kifejezést, mivel ebben látták a művészet minőségi garanciáját; tudták, hogy művészi minőséget csak az érzéki nyelv alkothat, a „puszta” gondolat nem. Abban is egyetértettek, hogy „nem lehet fordítani”, a fordítás újraalkotás: a mű csak saját nyelvi testében önmaga, egy új nyelvi test szükségképpen új művet eredményez.⁶ Bár Szegedy-Maszák Mihály a nyelvi kérdést a nyelvi sokféleség létjogosultságának szempontjából vizsgálja, gondolatmenete több, az esztétikai vizsgálódás számára fontos vonatkozást vagy közvetlen megállapítást tartalmaz, így elsősorban azok a részek, melyekben Kosztolányinak az anyanyelvvel való kapcsolatát taglalja. Bár szűkebben véve irodalomelméleti természetű, de egyúttal esztétikai konklúzióknak is tekinthető, mikor Kosztolányi műközpontú kritikai attitűdjét elemezve rámutat, hogy Kosztolányi a szövegszerű műalkotást mint zárt világot tekinti, és a romantikus művészetfelfogáshoz hasonlóan a művet önmagáért valónak tartja. Szegedy-Maszák Rába György nyomán arra is utal, hogy Kosztolányi lényegileg mintegy „ante litteram” az orosz formalista iskola szemléletével nyúl a szövegelemzéshez, s tekintve a magyar irodalomszemlélet akkori lemaradását az európai áramlatokhoz képest, ezt a kezdeményezését nem lehet eléggé méltányolni.⁷ Más kérdés, hogy nem mutatható ki, hogy Kosztolányi valamely irodalomelméleti iskola hatására törekedett volna a szövegszerű elemzésre. Alighanem egyrészt műfordítói gyakorlata érlelte meg benne ezt a közelítésmódot, másrészt, amint Szegedy-Maszák Mihály rámutat, olyan megközelítési módok elutasítása, melyeket uralkodónak vélt a magyar irodalomszemléletben (például az életrajzi szempontú vizsgálódás, vagy az irodalomkánonszerű mérlegelése).⁸

Pirandellónál hasonló indokot találunk, amikor a műközpontú kritika mellett foglal állást elvi és gyakorlati síkon egyaránt: a premodern pozitivistá irodalomtudomány (Taine) és a tradicionális *Retorica* (az irodalom nyelvi jelenségeinek hagyományos, normatív vizsgálata a korabeli olasz irodalomtudományban) elutasítását. Ha elméleti hatást keresünk, mindkettőjükönél megtaláljuk Goethe gondolatát az allegória és a szimbólum kétféle működés-módjával jellemezhető kétféle művészetről, illetve a romantika nyelvfelfogását. Az allegóriát mindketten elutasítják, mivel a művészettől idegennek érzik a közvetlen, gondolatok formájában megjelentetett erkölcsi tanítást; vele szemben pedig egy kreatív, *élő jelentést alkotó* nyelvhasználatot tartanak a művészi alkotás feltételének. Pirandello például úgy véli, ha egy mű ilyen, tehát kreatív, élő nyelven íródott, akkor függetlenül keletkezése idejétől, minden kor a sajátjának fogja tudni tekinteni, vagyis az ilyen műalkotás új, és egyúttal örök; míg az „irodalom nyelvén” írt, vagyis az irodalmi kánont respektáló művek utánzatok, és már születésük pillanatában *régiek*.⁹

A nyelvi kérdésre összpontosító vizsgálat azzal is kecsegtet, hogy általa felfedezhetők azok az összekötő szálak, kapcsolatok, amelyek akár Kosztolányi, akár Pirandello művészetfelfogása és a modern irodalom elméletei között található. E helyt csupán egy modern irodalomelméleti iskola, az orosz formalizmus és a két művész felfogásának affinitására utalnék; ezt a választ időbeli közelségük indokolja.¹⁰ Bár, ahogy már utaltunk rá, kimutatható hatásról Kosztolányi esetében sem beszélhetünk, Pirandellónál pedig valóban egy művészi intuíció módján megjelenő „ante litteram” jelenségről van szó, érdekes konstatálni, hogy sok tekintetben különböző kulturális kontextusok hogyan hoznak létre hasonló gondolkodásmódokat. Már maga a tény, hogy az orosz formalisták elvei sem teoretikus-spekulatív úton jöttek létre, hanem kritikusi gyakorlatuk során, rokonítja őket. Közös kiemelt figyelmük a költői nyelv – Pirandellónál főleg a próza és a dráma nyelve – iránt, mint amely a műalkotás létét határozza meg. Közös az a törekvés például, hogy a művészet lényegét az eljárásban, és ne a tartalomban határozzák meg; Sklovszkij az eljárás egyik legfontosabb mozzanatának az automatizmus megtörését tekinti, amelyet nyelvi úton lehet elérni. Közös továbbá, hogy a művet organikus, dinamikus és zárt egységnek tekintik. Következésképpen egyetértenek abban, hogy a művészet autonóm és független, hogy teremtés, és hogy a művészet lényege a forma. A tartalom és a forma elkülönítésének, szembeállításának kiküszöbölése is abból az elvből következik, hogy a művészet lényegét egy formálásban kiteljesedő eljárásaként értelmezik, hasonlóan Sklovszkijhoz. Pirandello például a forma önmegvalósító energiájáról beszél, amely a művész tudatos akaratan kívül törekszik a megvalósulás, az önálló, autonóm létezés felé.

A részletes elemzés igénye nélkül azért utalni kell arra is, ami határozott eltérésként értékelhető a formalisták és Pirandello, valamint Kosztolányi

művészetről való vélekedése között. A formalisták, például Eichenbaum, amikor a legapróbb részletekig elemzik a költői nyelv funkcióit, úgy gondolják el, hogy a műalkotás mindig valami készített, a tudatos konstrukció értelmében megformált, kigondolt; míg Kosztolányi és Pirandello teremtesnek, de a születés módján való teremtesnek, egyfajta „természeti” folyamatnak látja (és nyilván érzi is) a művészi értékű alkotás létrejöttét, melyből lényegében hiányzik a tudatos „csinálás” mozzanata. Elképzelésük ezen a ponton a romantika intuíciós művészetelméleteivel van közelebbi kapcsolatban (amelyet viszont a formalisták utasítanak el határozottan). Talán a mű elemzését sem fogadnák el, vagy tartanák szükségesnek abban a formában, ahogyan a formalisták teszik, akiknek tevékenysége alapvetően egy olyan megértési mód kidolgozására irányult, amely a struktúra és a nyelvi funkciók analizálásán alapul; olyan összetevők kutatásában voltak érdekeltek, amelyek „objektív” elemzésnek vethetők alá. Ez a neopozitivist gyökerű és egyébként is más horizontú hozzáállás távol volt Pirandello és Kosztolányi azon elképzelésétől, mely szerint ők a megértést egy empátiás azonosulási folyamatban képzeltek el, melyben mintegy újraalkotják a művet, de amelyről, éppen mert alkotás módján „élik meg”, nem a mű apró részecskékre bontásának útján tudnak szólni.¹¹ A formalisták elutasítottak minden olyan elképzelést is, amely a valóság-visszatükrözés elvével volt kapcsolatba hozható. Pirandello és Kosztolányi álláspontja nem volt szélsőséges ebben a kérdésben, de mindketten egyetértettek volna Sklovszkijjal abban, hogy a művészet nem a dolog árnyéka, hanem maga a dolog.

Visszatérve Kosztolányi esztétikai tárgyú írásainak átfogó igényű elemzéseire, láthatjuk, hogy míg Réz Pál vitatja, hogy Kosztolányi eme írásaiból kibontakoztatható lenne egy koherens esztétika,¹² Kiss Ferenc monográfiájában az esztéta Kosztolányit külön is vizsgálja: kifejtett, művészetre vonatkozó elveit, illetve kritikus gyakorlatát elemzi, s módszerül a kiválasztott szövegek művészi alkotástól elkülönített vizsgálatát választja, mint ahogy a kibontakozó profilt is külön fejezetbe, *Az esztéta* címűbe utalja.¹³ Bár vizsgálatának eredményeit az alkotói gondolat jobb megértéséhez kívánja felhasználni, határozottan megkülönbözteti a művészi alkotásokat és a bennük megnyilvánuló „esztétikát” a *kritikus* esztétikai nézeteitől: „A művekben érvényesülő esztétika és a vizsgálatra kiszemelt nézetek között, mint általában, nála is szoros az összefüggés, sőt, a megfelelés is, de *a kettő mégsem ugyanaz*. Egy – értékre és jellegre nézve olyan sokféle alkotót becsülni tudó – kritikus nézetei nem is fedhetik pontosan a maga jellegzetes műveiből kiolvasható esztétikáját. A megfelelések mégis fontosak, mert az állandóbb vonások, a lényegesebb gondolatok felismerésében lehetnek segítségünkre.”¹⁴

Vicentini más módszert használ, mikor az esztéta Pirandello profilját kívánja felrajzolni: Pirandellónak *mindenféle* szövegét megkülönböztetett eljárás nélkül vizsgálata tárgyává teszi, azaz az általa rekonstruálandónak tartott

teória szempontjából vizsgálja a bennük megjelenő *gondolatokat*. Ezt az eljárást szövegértelmezési és más szempontokból is problematikusnak tartom, s tőle eltérően és Kiss Ferenc módszeréhez hasonlóan Pirandello esztétikai nézeteit én is művészi alkotásaitól elkülönítetten kíséreltem meg szemügyre venni, elsősorban nagyobb lélegzetű tanulmányait és esszéit figyelembe véve. Ezekből egy koherens, jóllehet nem összefüggően kifejtett esztétikai gondolkodás volt kibontakoztatható.¹⁵

Az átfogó igényű kutatások – melyek Kosztolányi és Pirandello metairódomként felfogott írásaiból a lappangó esztétikai teóriát igyekeztek felszínre hozni – Kosztolányi esetében esztétikai gondolkodásának legfőbb témaköreiként az alkotási folyamatot, a műalkotás mibenlétét (különös tekintettel a tartalom és forma viszonyára) jelölik meg, valamint a művészet befogadását, a művészet és a társadalom, a művészet és az erkölcs viszonyát.¹⁶ Ehhez tesszük hozzá a Kosztolányit más szempontból vizsgáló kutatókat különösen érdeklő „nyelvi” kérdést, mely az esztétikai vizsgálódás horizontjába is bevonható, olyan formában például, mint a nyelv szerepe a művészi minőség létrehozásában; s hozzátesszük, az általunk olvasott írásai fényében, az alábbi témákat is: az emberi érzelm ábrázolásának lehetősége a művészetben, illetve a „tényleges” és a „művészi” valóság viszonyának alapkérdését.

A következőkben arra szeretnénk rámutatni, hogy a két művész-esztéta gondolkodásának vannak közös területei, melyeken egybecsengő gondolatokat fogalmaztak meg. Ízelítőül szövegeikből vett részletekkel is illusztráljuk gondolatmenetünket.

Az alkotás mint teremtő cselekvés

Kiss Ferenc szerint Kosztolányi a szimbolizmusban, annak elméletében és gyakorlatában magának való poétikára talált. A szimbolista költészettan szerint az intellektuális és érzéki jelenségek közös forrásból erednek, az ember és a természet között rejtett kapcsolatok feszülnek, és a *lényeg* mindig elrejtett; a lényeg felismerése pedig revelációszerű. Az irodalom célja az, hogy felidézze a tárgyakat, ösztönös ráérzés, *intuíció* segítségével, hogy megértse a világjelenséget, de *más* módon, vagyis a külső mögé hatoljon, egészen a középpontig. A művészet lényege az, hogy megörökítse a megvilágosodás és ihlet ama pillanatait, amikor ez a középpontig való eljutás (vagyis a lényeg megismerése) megtörténik. *Az alkotást ennek szellemében életrangú cselekvésnek, a művet az étellel egyenlő értékűnek vallotta: „az alkotást teremtésnek érezte, és nem tudott betelni azzal, hogy az írás az élet benyomását kelti.”*¹⁷

Pirandellótól egyformán távol áll minden *izmus* – vagy lehet, hogy egyformán közel áll hozzá? A művészetet azonban ettől függetlenül ő is ugyanúgy *teremtésnek* tartja. Mint vallja, a mű a természet művének meghosszabbítása az emberi fantázia útján. Olyannyira, hogy nemcsak a világ, amelyet teremt,

elő, hanem úgy is születik, mint az élet: saját önmozgásával jön a világra. Az alábbi részletekben előbb Kosztolányi, majd Pirandello tollából a papíron élővé váló alak csodájáról olvashatunk.

Az igazi titok mégis az *élet*, az igazi bűvészet csírát *teremteni* a semmiből, az igazi csoda: egy *ember a papíron*.¹⁸

Emlékeznek Heinrich Heine szép fantasztikus románcára Jaufré Rudelről és Melisendről? ...A dráma *írott lapjairól a szereplőknek*, mint Blaia urának és Tripoli hercegnőjének a régi szőnyegről, *elő kellene lépniük*, megelevenedve, *a művészet csodája által*. Mármost ez a csoda egy feltétellel következhet be: meg kell találni azt a szót, ami maga az elbeszélt cselekvés, az *élő* szót, mely mozgásba hoz, a cselekvéssel azonos természetű, közvetlen kifejezést, az egyetlent...¹⁹

Művészet és valóság kapcsolata

Egy előretekintő kitérő: a metafizikai kérdésfelvetés sorsa

Ha a művészet valóban életet *teremt* – tehát nem ábrázol vagy tükröz – hangsúlyosan merül fel a „művészi” és a „tényleges” valóság kapcsolatának kérdése. Ez túlságosan is komplex téma ahhoz, hogy itt, akárcsak vázlatosan is, tárgyalni lehessen, hiszen az esztétika egyik alapkérdéséről van szó, mely a filozófiai gondolkodás fejlődésével, illetve a művészet változásával párhuzamosan egyre differenciáltabb megközelítéseket kapott. Hogy mégis szót ejtünk róla, annak oka az, hogy úgy látjuk, éppen a vizsgált századforduló időszakában következett be hangsúlyeltolódás, majd törés eme alapkérdés vonatkozásában. A modern, majd posztmodern irodalom és irodalomtudomány megjelenésével, melyet a filozófiai esztétika válságba kerülése kísért, a tradicionális és a modernizálódó kultúra (ismét) kettészakadt, igaz, nem előzmények nélkül, és ez a kettészakadás – többek között – akár a „tényleges” és a „művészi” valóság viszonyának kérdésében bekövetkezett gyökeres szemléletbeli változás tükrében is értelmezhető.²⁰ Érdemes tehát egy kis kitérőt tennünk, hogy felmérhető legyen annak jelentősége, ahogyan Pirandello és Kosztolányi saját korukban viszonyultak a művészetfilozófia e legfőbb metafizikai kérdéséhez.

Hogy egy kortársuk szemüvegével is lássuk, milyen volt ez a szakadás, érdemes felidézni Ortega Y Gassetet, aki 1925-ben, *Az „emberi” kiesése a művészetből* című tanulmányában a XIX. századi romantikus és realista művészet és a rákövetkező modern művészet viszonyát, egymásnak feszülő művészet- és világfelfogását elemzi. Szerinte mikor a művészet lemond az „emberiességg” ünnepi, sőt, profetikus magatartásáról, akkor esik ki belőle az „emberi”. Ortega az „emberi” kiesésekor az alanyitól a tárgyilagossá felé való elfordulást konstatálja, a személyes kerülését, mondván, az új művész műél-

vezete az emberin alkotott győzelméből fakad. Az új művész elfordul a valóságtól a *tiszta művészet* jegyében, és nem kívánja a valóságnak semmiféle illúzióját adni, hanem inkább *növelni* kívánja a világot, játékként fogva fel a művészi tevékenységet; elhárítja a világegyetem sorsáért való felelősséget, és helyette – a testiség és a fiatalos játszadozás egyfajta gyermeki kultuszának kifejeződéseként – szemlélődésre invitál, a valóság fölé emelkedésre: a művészet, mint tréfa, legyőzi a világot, és önmagát is; „Mint két egymással szembeállított tükör, végtelenszer veri vissza egymás képét, számára egyetlen forma sem a végleges és utolsó, és valamennyit kigúnyolja és csillogó látszattá oldja fel.”²¹

Ami az ilyen módon keletkezett esztétikai tárgyhoz való viszony kérdését illeti: „Olyan szellemi magatartást kell kialakítanunk, amely a különös jelenséghez van mérve. A visszahatásnak ezt az új módját, amely a spontán módon történőnek megsemmisítését feltételezi, nevezzük műértésnek és műélvezetnek.”²²

Mikor a művészet elfordul a rajta kívüli és *átélhető* valóságtól, és inkább *átgondolni*, vagy /tehát kikerülni, meghosszabbítani, fölé (vagy alá) kerülni törekszik, játszik vele, mikor a költő az „élő forma” iránti undoráról beszél, egy olyan perspektívaváltozás tanúi lehetünk, amelytől kezdve nem az ablakkeretben megjelenő kert képének valósága érdekes a művész számára, hanem az az ablaküveg, amelyen keresztül ez a kép látható. „Az átélhető valóság és a művészi forma egyidejű észlelése összeférhetetlen, mert mind a kettő felfogókészülékünk más beállítását kívánja.”²³ A modern, vagyis a *tiszta művészet* törekvése: megmutatni – meg sem kísérelve a valóság illúzióját adni –, hogy a kép az csak kép; nem a valóság utánzása, illúziója, hanem egy más, egy *megnövelt* valóság. Az új művész úgy érzi, az a feladata, hogy egy irreális horizontot kerüljön meg, hiszen a művészetnek nincs létalapja, ha arra korlátozódik, hogy a valóságot másolja és értelmetlenül megkettőzi.²⁴ Az új műértelmező pedig a művészet filozófiai alapkérdései helyett „technikai” kérdésekkel kezd foglalkozni, és a műről való objektív beszédmódok kialakítását szorgalmazza.

A kezdeti hangsúlyeltolódás hamar metafizikai-kritikai fordulatot eredményez a filozófiai esztétikában, vagyis a metafizikai alapzat kritikáját. Az esztétika legyőzésének programjával Heidegger a művet nem tárgyként, hanem az igazság levéseként és megtörténéseként fogja fel, és egyúttal lemond a mű és a „valóság” kapcsolatának vizsgálatáról. Helyette az igazság (a létező mint létező el-nem rejtettsége) és a mű valóságának, vagy másképp a világ felállításának és a Föld elő-állításának viszonyát értelmezi.²⁵

Ez a folyamat talán akkor éri el egyik végpontját, amikor az új művészetek fejleményeit megérteni és megvilágítani akaró filozófiai esztétika, nevezetesen Arthur C. Danto újra megpróbálja a legfőbb kérdést feltenni, persze, a jelen művészetéhez igazítva, tehát azt, hogy mi a különbség a valóság és a

(pop-art) művészet között akkor, amikor azok szemre egyformának tűnnek. Válasza az, hogy akkor, amikor a művészet és a tőle függésben lévő művészetfilozófia a saját természetét illetően megvilágosodik, véget ér a művészet (mint megismerés) története: „A művészek előkészítették a terepet a filozófia számára, s elérkezett a pillanat, amikor a feladatot végül a filozófusok veszik át.”²⁶

Úgy foghatjuk fel tehát, hogy a művészet történetének a vége önmagát megszüntető mozzanata egy olyan megértési törekvésnek, amely kezdetben, és egészen a modernség megjelenéséig, a művészetben keresztül az általa ábrázolt valóságra irányult, Ortega szavaival az ablaküvegen át a kertre, később, a modernség megjelenésével, a művészetre, tehát az ablaküvegre magára.²⁷ Ekkor azonban módosulnia kell Ortega víziójának: ama kert képét sohasem egy ablaküvegen, hanem mindig is egy bekeretezett, magunk festette „vászonon át” láttuk a művésszel együtt, és csak hittük azt, hogy egy ablakon keresztül nézzük, de most már tudjuk, hogy nem.

Dantónak ez a gondolata véleményem szerint szintén a századelőn alapozódik meg, és többek között annak a Pirandellónak a gondolkodásában is, akinek a művészetére – pontosan a *Hat szerep szerzőt keres* című darabjára – Ortega is hivatkozik említett tanulmányában, mikor az új művészet önmagát megszüntető önmarcangoló természetét igyekszik illusztrálni.

A „tényleges” (művön kívüli) valóság és a „művészi” (teremtett) valóság kapcsolata Kosztolányinál és Pirandellónál

Úgy tűnik, Kosztolányi is és Pirandello is éppen az átmenet, a hangsúlyeltolódás fázisát képviselik. Pirandello esetében ez azt jelenti, hogy a maga esztétikai gondolkodásában – és utaljunk rá, művészetében is – még ellentmondás nélküli egységben tudja tartani a később szétszakadó, különböző irányokban továbbfejlődő művészet és művészetfilozófia elemeit. Kosztolányi gondolkodásában is megfigyelhető az előzetes egység bizonyos formája (a globalitás pillanata?), noha gondolkodásának ellentmondásmentes koherenciáját nem mindenki ismeri el.²⁸

Itt nem vállalkozunk arra, hogy bemutassuk a két művész-gondolkodónak a művészet és valóság kapcsolatára vonatkozó, rekonstruálható álláspontjának egészét, csupán azokat az aspektusokat jelöljük ki, amelyeknek az esetében egyértelmű egybecsengés figyelhető meg elképzeléseik között.

Részben még tradicionális (főleg a romantika jegyeit magán viselő) módon közelítenek a művészet felé, amikor először is feladatnak tekintik a művészet általános érvényű meghatározását, valamint természetesnek az esztétikában hagyományos metafizikai alapkérdés, a művészi és a nem művészi valóság viszonyának vizsgálatát. Számukra az „élő forma” nem „undorító”, sőt, elérendő cél (bár, mint majd látjuk, formán már nem azt értik, amit korábban); a mű valósággal való kapcsolata pedig, bár rejtélyesen és kifürkészhe-

tetlenül, tehát a korábban elképzelttől *eltérő* módon, de létezik. (Kosztolányi egyenesen új realizmusról beszél.)

Ugyanakkor az alkotás számukra is, akár a „tisztá művészet” számára, teremtés, nem ábrázolás vagy tükrözés, s a művészet feladatának nem a valóság utánzását vagy megkettőzését, hanem *új* valóság alkotását tartják, amely – ugyanakkor – mégis sajátosan bonyolult kapcsolatban áll a „tényleges” valósággal.

Esztétikai gondolkodásuk tehát az átmenetnek azt az állapotát jeleníti meg, amikor az új, a tudományos objektivitás igényével fellépő gondolkodás csírái már megjelennek. A művészi valóság és a „tényleges valóság” viszonyának kérdése már Pirandellónál sem *filozófiai*, hanem inkább *pszichológiai* probléma, hasonlóképpen a pszichologizáló esztétikai gondolkodás (Séailles, Bergson) álláspontjához.²⁹ (A metafizikai kérdés pszichológiai síkra való terelése is hozzájárul a filozófiai esztétika „bomlasztásához”, ekkor azonban még úgy tűnik, csupán azzal a törekvéssel, hogy egzaktabb, tudományosabb megközelítést lehessen adni a kétféle valóság egymáshoz való viszonyát illetően, mintegy „kisegíteni” a filozófiai esztétikát, egy adekvátabb, mert „tudományos” vizsgálódási módszer bevezetésével.³⁰)

Kosztolányi a képzelet által teremtett világ és az „objektív” valóság viszonyát, a kettő kapcsolatát Kiss szerint komolyan vette; vonzódott az objektív valóság iránt, nem volt misztikus hajlama. Meggyőződése szerint a költő a természet rokona; a kapcsolat a költő és a természet között az ösztönökben rejlik, amennyiben az alkotó folyamat ösztöni természetű; következésképpen az öntudat az alkotás akadálya.³¹

Pirandello is vallja a „tényleges valóság” és a „művészi valóság” összefüggésének létezését, de – szerintem Kosztolányihoz hasonlóan – elveti a tényleges valóság *közvetlen* megismerhetőségét, illetve ábrázolhatóságát – utánzását vagy tükrözését –: szerinte a megismerés és az ábrázolás is csak a szubjektumon keresztül történhet.³²

A két valóság viszonyát illetően tehát a következőben értenek egyet, globális megközelítésben: létezik egy „tényleges” (a művön kívüli) valóság, és létezik ennek a művész „ösztöneiben” egy képe. Alkotáskor ezt a képet *kell* engedni a felszínre jutni, és ez azt is jelenti, hogy az alkotási folyamat „ösztönös” folyamat: olyan szférának kell belevonódnia, amely tudatosan nem közelíthető meg. A tényleges (a művön kívüli) és a művészi (a mű által teremtett) valóság tehát az ösztönök, vagy másképp mondva, a harmadik, a *belső* (az emberi megismerés mint *pszichés* folyamat törvényei által meghatározott) *valóság* síkján *érintkezik*. Így a két, illetve három valóság viszonya az „ösztön” szerepének, működésének vizsgálatán keresztül is megközelíthető.³³

Vagyis mindketten vallják egy „harmadik” valóság létezését, és ezt – a hagyományosan is tárgyalt, művön kívüli és mű által teremtett valóság *közötti*,

azokat összekapcsoló – önálló léttel bíró valóságalemként értékeli; sőt, benne elkülönítik a gondolat vagy öntudat és az ösztön vagy intuíció működését és művel való kapcsolatát is, mégpedig olyan értelemben, amely a művészet értékére nézve bír jelentőséggel.

Az ösztön avagy az intuíció és a gondolat viszonya az alkotás folyamatában

a) *Az ihlet mint kapcsolat*

Pirandellónál az ihletnek az intuíció fogalma feleltethető meg. Az intuíció nála a forma intuíciója, irányítja ennek kibontakozását, és együtt változik vele; nem befolyásolható „kívülről”. Az alkotó saját akarata is idegennek számít ebben a titokzatos teremtő folyamatban. A legfőbb idegen azonban a gondolat, az „öntudat fénye”.³⁴

Az ihlet vagy intuíció művészetben létező jelenségének felfedezése meglehetősen régi időkre tekint vissza, működése azonban jótékony homályba borul. A költők általában megelégszenek azzal a megközelítéssel, hogy a tehetség, a zseni rendelkezik ihlettel, mely isteni eredetű, adomány, melyért a régi költő a múzsákhoz fohászkodott. De sem Kosztolányi, sem Pirandello nem érik be ennyivel: újra és újra megközelítik azt az állapotot, melyet a régiek az ihlet állapotának tekintettek, és amely állapotban az „öntudat fénye” nemkívánatos jelenség. Egy találomra kiválasztott megfogalmazásban: az író

Korától a világos, legenda-rontó *öntudatot* végzetes ajándékkal kapta. Mert mire használhatja? Alkotásában inkább *akadály*, mint segítség. A költő munkája *öntudatlan*. Nem kereshet úgy élményeket, mint az útirajzíró, aki elutazik idegen országba, hogy azt, amit ott lát, *leírja*. Az ő élménye messzebb van, az *öntudatlan országban*.³⁵

Tudnivaló, hogy minden művészetben benne foglaltatik egy *tudomány*, de nem *logikus*, hanem úgymond *ösztönös*, hiszen a művész alkotás közben az élet összes törvényeit szükségképpen megfigyeli ...a művészetnek ...is mindig megvan a saját logikája, de ezt nem *kívülről* rendezik el benne, mint egy előzetesen összerakott szerkezetben, ez a logika *veleszületett*, mobilis, összetett.³⁶

Kiss Ferenc szerint „Valójában arról van itt szó, hogy a költő szándéka és anyaga csak akkor lényegülhet életrangú, tehát szerves műalkotássá, ha előbb alámerül az ösztönök világába, s onnét alkalmi ihlet hívására, már az ihlet természetéhez hasonult alakban bukkan fel újra.”³⁷

Az ihlet vizsgálata közben Kosztolányinál és Pirandellónál is felmerül egy látszólag oda nem tartozó fogalom: az *őszinteség*. Tüzetesebb vizsgálattal láthatóvá válik, hogy az *őszinteség* kulcsfogalom a kétféle valóság – a „tényleges” és a „művészi” – viszonyában. Az *őszinte* műben ugyanis az alkotó engedni fogja anyagát a saját természete szerint megvalósulni. Ily módon az *őszinteség* szinonimája az *ösztönösségnek*, illetve a *spontaneitásnak*. Pirandellónál mindez azt jelenti, hogy az alkotó a szemlélés állapotában van, visz-

szavonul szándékaival, tudatával a műtől, nyitott, és engedi, hogy a mű saját törvényei szerint szülessen, a mély, tudattalan régiókból törekedjen a felszínre, és ne az ő akaratának engedelmeskedjen. Az akarat is, hasonlóan az öntudathoz, ellentétes az őszinteséggel, és ezért nemkívánatos elem a művészi alkotófolyamatban.

...azt mondom, hogy ha jelent valamit a művészetben az *őszinteség*, akkor valószínű, hogy mindazok nem őszinték, akik ahelyett, hogy engednék a művet a lelkükben magától megszületni, inkább külsőséges módszerekkel összeállítják, *a természet helyére mindenáron a gondolkodást állítják*, egy kívülálló, célirányos gondolkodást; akik saját művüket arra ítélik, nem ám, hogy olyan legyen, mint amilyennek *magát akarja*, hanem olyan, mint amilyennek *ők akarják*, divatmajmolásból, formakövetésből, egyszóval, hogy másnak tűnjene, mint amik. Milyen műalkotás származik egy ilyen állapotban lévő írótól? Szükségképpen nem őszinte... és ekkor a mű *a tudat mély és ismeretlen valóságában nem fog olyan alkalmas elemeket találni, melyek fölépítsék őt...*³⁸

Kosztolányi is tiszteli az ösztönösség, a spontaneitás hatalmát az alkotófolyamatban. Az ihletet egyfajta nemző mómornak tekinti, teremő révületnek, amely a kényszerhelyzetekben működő erők módján hívja elő a mondanő természetéhez illő mozzanatokat. Ha idegen elem kerül a folyamatba, a teremő áram megszakad.³⁹

A költő, mikor írni kezd, nem látja világosan témáját, célját, mondanivalóját. Amennyiben megpillantaná ezt az *értelem és öntudat fényében*, föltétlenül megszegne a kedve, abba-hagyná az írást, úgy érezné, hogy azzal, amit *tud*, már nem érdemes foglalkoznia. Homályban van ő, termékeny homályban. Ebből a homályból küszködik a fény felé. Kétségbeesett küzdelem ez, de nem reménytelen, mert a homályból el lehet jutni a fényhez, csak a fényből nem lehet visszamenni a homályba. *Az út, melyet megtesz*, az a tusa, amelyet vített, *maga az alkotás*. Tett ez, cselekedet, csupa tetteles önelemzés és cselekvő ön-műtét.⁴⁰

Kosztolányi egy másik írásának részlete is idekíváncozik, a címe *Őszinteség*, és a *Pesti Hírlap* 1927. december 18-i számában jelent meg.⁴¹

Vajon igaz-e az a hiedelem, ami a költő őszinteségéről terjedt el? Azt hiszem, vaskos félreértésről van szó. A költő őszintesége semmi esetre sem a közkeletű sókimondás, hanem gyakran ennek megkerülése. Egymilliárdnyi részét mondja ki annak, ami benne él, s szavai épp azért olyan varázsosak, mert *mögöttük egy egész világ áll, mint aranyfedezet*.⁴² Árnyalakok rémlenek föl versében, révület, sejtelem, harag, szeretet, de sohasem gondolatok. A *gondolat* egyszerűen nem oldódik föl a költészet anyagában, ott marad nyersen, mint egy darab kő. A *legrosszabb* művészi alkotások telis-teli vannak úgynevezett „gondolatokkal”.

b) Az ihlet mint technikai diszpozíció

Leszögezhetjük tehát, hogy az értelem, pontosabban az Ön-tudat, mely összerakná a művet, ahelyett, hogy engedné megszületni, nemkívánatos összetevője a művészi teremtés folyamatának.

Mégis, Kosztolányinál például ugyanannak az ihletnek a formájában, mely az ösztönösséget jelentette az előbb, Pirandellónál pedig ugyanannak a spontaneitásnak, őszinteségnek a magatartásában, mely engedi a művet, az alakot a saját törvényeit követve megszületni, megjelenik egy *sajátos tudatosság*, melynek az a szerepe, hogy kellő *távolságba* vigye az alkotót *saját* érzelmeitől.

Túl sokat érzünk, túl sokat szenvedünk: életünk önmagában egy dráma, ám ha belebalyodunk, nem lesz meg a dráma *fogantatásához szükséges kiegyensúlyozottságunk*.⁴³

A nagy érzelem ólomsúllyal kapaszkodik belénk, s megköti a szárnyainkat. Az *igazi ihlet* mindig távol visz tőle, hogy elvonatkoztathassuk magunkat a tárgytól; nem *szubjektív* tesz – mint ahogy ma legtöbben hiszik –, hanem *objektív*. Az ihlet technikai diszpozíció. [...] Az ihlet nagyon távol áll attól az érzelmtől, amelynek kifejezésére serkent. A költőnek azonban, minden önanalízist elvetve, hallgatni kell rá. A szó, amely erre inti, messziről és magasról jön.⁴⁴

Vagyis az ihlet, intuíció vagy őszinteség nem annyira érzelmi, mint inkább meditatív közvetítő állapot, a tudattalan szféráival való kapcsolat állapota, amelyben sem az öntudat, sem az érzelmi elragadottság nincs jelen. És épp ez az, ami lehetővé teszi a mű „objektivitását”: vagyis eme olvasatban azt, hogy a műben ne az alkotó saját akarata, saját gondolata vagy érzelmei legyenek jelen, hanem a „harmadik”, a belső valóságon átszűrt, tehát az ösztönössége segítségével, az őszinteség állapotában felfogott, megragadott „tényleges valóság” művészi képe. (Az igazság megtörténe: amire a befogadó „igazságként”, tehát katartikusan ismer rá.)

A két valóság (helyes) kapcsolatának eredménye: az organikus mű

Kiss Ferenc szerint Kosztolányi esztétikájának magva a szervesség elve. „Az élet természetéhez hasonló mű eszméjének ez a szervesség (az ösztönösség és spontaneitás fejleménye) az elsőrendű célja és értelme.”⁴⁵

Pirandellónál is organikus egész a mű, melyben minden mindennel összefügg, hiszen éppen ezért jön létre, hogy összefüggéseket teremtsen, értelmezzen és interpretálja a kaotikus valóságot; és ez az organikusan összefüggő mű-csíra titokzatosan saját maga irányítja saját keletkezési folyamatát, amelybe nem lehetséges erőszakkal, a költő saját akaratával beavatkozni, mert az a mű művészi minőségének a sérelmére fog történni.

Mindennek a helyén kell lennie: ez a szervesség-eszmény lényege, és ez csak akkor következik be, ha a mű ösztönösen, spontán módon, őszinte alko-

tói állapotból születik; Kosztolányi sűrűn vall arról, hogy az alkotást mélyen rejlő hatalmak irányítják. Az alkotást nem lehet spekulatív úton létrehozni.

...talán sikerül majd bebizonyítanom olvasóimnak, hogy egy művészi alkotásban *minden szükségszerűen a helyén* van, akár az égbolton a csillagok s a szavak változhatatlan csillogászati törvényeknek *engedelmeskedve* keringenek és tündökölnek.⁴⁶

A művészet alkotásaiban összegzi mindazokat a racionális kapcsolatokat, mindazokat a *törvényeket*, melyek a *művész ösztöneiben élnek*, és amelyeknek a művészet tudtán kívül *engedelmeskedik*.⁴⁷

A műalkotás tehát akkor egész, élő és művészi, ha benne minden a „helyén” van; s akkor van minden a helyén, ha a mű *engedelmeskedik*, megfelel a művész ösztöneiben élő (szükségszerű, racionális) kapcsolatoknak, törvényeknek. A „helyén van” érzése nyilvánvalóan olyan viszonyítási pontból értelmezhető csak, amely akár az alkotó, akár a befogadó szubjektumában („harmadik” valóságában) valamiféle konstans tényezőként van jelen. Nem feltétlenül valamiféle „objektív” vagy statikus konstansról, inkább valamiféle rezonanciáról lehet szó, mely akkor keletkezik, ha létrejön a megfelelés ama „tényleges” valóság és a neki valamiképpen megfelelő „művészi” valóság között: ez a rezonancia tehát akár az alkotó, akár a befogadó belső, „harmadik” valóságában keletkezik, a másik két valóság „megfelelése” esetén, és mindjárt működésbe is lép mint viszonyítási pont. (Az igazság levéseként és megtörténéseként, tehát katartikusan.)

Tartalom és forma

Az eddig elmondottakból kikövetkeztethető a tartalom és forma kérdésében kialakított elképzelésük; eszerint nem létezik a tartalom és a forma dualizmusa; az organikus műben egy szükségszerű kapcsolatban kerül a helyére minden, amit az ihlet vagy intuíció sugall, anélkül, hogy e „mindenben” elválasztható lenne – természetesen az alkotás folyamatára értve – gondolat, érzelem, illetve az a fajta forma, ami a normatív esztétikában szokásos külsődleges megközelítés eredményeképpen írható le. A tartalom együtt születik a formával, nélküle ugyanis nem is létezik mint esztétikai tény. Attól fogva ismerem meg mint „tartalmat”, mikor testté, az alkotón kívüli létezővé válik. A létezővé válás folyamata maga az alkotás, mégpedig a fentiek értelmében: formaalkotás, testté tevés, melyet egy valódi szülési folyamatként, persze más és más vonatkozásait hangsúlyozva, ír le mindkét alkotó.

Kosztolányi esztétikai gondolkodásának e szegmensét Kiss Ferenc például így összegzi: „A mű öncél és nem a tartalma, hanem a formája lényeges. Ez volna a summája idevágó gondolatainak.”⁴⁸ „Mindig a »tartalom«, az »eszmei mondanivaló«, a »tanulság« ellenében hangsúlyozza a forma jelen-

tőségét.”⁴⁹ „A tartalmasságot, a mű bensőbb jelentésének a tényét tehát nem tagadja, nem is tagadhatja Kosztolányi. Ő voltaképpen az ellen az iskolás eljárás ellen tiltakozik, amely tartalmi kivonatokkal, »kopárrá meztelenített eszme-vázakkal« s tételszerű gondolatokkal azonosítja a mű lényegét, holott a lényeg a formában valósul meg.”⁵⁰

Íme Kosztolányi egyik gondolata a formálás folyamatáról:⁵¹

A stílus maga a véletlen. Az volt és az marad mindörökké. Változó játéka változó szélyünknek, amelyet megint a *testünk* formál a saját képére és hasonlatosságára. Nem csodálom, ha az *igazi* művészt minden alkalommal elfogja a fehér papír borzalma – ez az írói horror vacui – valahányszor írásztalhoz ül. Hiszen az *egész folyamat oly kockázatos*. [...] A mi utunk... sötét. Nem intenek jelzőlámpák. Állomásainknak nincs neve. Megyünk előre *vakon és bizonytalanul*, és nem tudjuk, hol és miért érkezünk meg.

Pirandello szerint a *sentimento della forma*, a forma intuíciója az az egész, amely a mű részleteit megalkotja: ez a mű rejtőzködő lényege, a mű lelke, a költő lelke. Az alkotás lényege ennek az alapintuíciónak a spontán és ösztönös kibontakoztatása egy konkrét, *érzékletes formává*. A forma intuíciója rendelkezik azzal az energiával is, amellyel valóra váltja, testté, fizikai létezővé szüli önmagát:

Egyedül a művészet, ha *igazi* művészet, alkot szabadon: olyan valóságot alkot, mely egyedül önmagában hordja szükségszerűségét, törvényeit, célját, mivel az akarat immár nem kívül... hanem belül működik, abban az *életben*, amelyet *formába akarunk önteni*, és amely formából – mely még bennünk van, de már önmagáért élő, és következésképpen szinte teljesen független tőlünk – a mozgás születik. Ez az *igazi* és az *egyetlen* technika: a forma szabad, spontán és közvetlen mozgásaként felfogott akarat, amikor nem mi akarjuk ilyennek vagy amolyannak, saját céljaink szerint a formát, hanem éppen *a forma az* – a tökéletesen szabad, mivel célja pusztán önmagában van –, *amely önmagát akarja*, és amely önmagában és bennünk kiváltja azokat a cselekedeteket, amelyek képesek őt egy külső *testként* megvalósítani: szoborként, festményként, könyvként; és csak ekkor mondható befejezettnek az esztétikai tény.⁵²

Ha tetszik, két, az alkotó akaratától független „szülési folyamat” leírását kaptuk, melyben az élet, az *igazi* művészet születik meg; ez nyilvánvalóan nem a „puszta forma”. Le kell tehát szögezni, hogy ez a forma, amelyet a művészek a mű lényegének neveznek, nem az a forma, amelyet az elemzők gyakran formaként szoktak elkülöníteni, tartalom és forma tradicionális értelemben vett dichotómiájában látva az organikus művet. Egyáltalán nem holmi ruhadarabként működik, amelyet mintegy rá lehet aggatni a mű eszmei vagy érzelmi vázára, felöltöztetve, vagy ékesítve azt; ezt az elgondolást épp a műnek mint teremtésnek a keletkezési folyamata zárja ki, melyet ösztönös, intuitív-meditatív folyamatként írtunk le. Amit a művészek formának

neveznek, az inkább maga a megvalósult, a létező, és *épp-így létező*, testté vált mű maga, valami, ami a művészi teremtés eredményeképpen „nemlétező”-ből – tehát nem *formált* létezőből – létező, tehát formált létező lett.

A tartalom–forma viszony értelmezése, hasonlóan a valóság és a mű viszonyához, szintén felfogható vízvázalóként a tradicionális és modernebb művészetfelfogás között; és úgy tűnik, a metafizikai-kritikai fordulat után ez válik az esztétikai diskurzus legfőbb területévé, mondhatni ide száműződik, álruhában, a metafizikai probléma. Ha lehet, a tartalom–forma viszony még összetettebb, mint a valóság és a mű viszonya, amennyiben ez utóbbi szükségképpen konkretizálódik a forma és a tartalom, vagy az anyag és a megformálás kategóriáinak használatával, azonban, és épp a konkretizálás folyamán, egyúttal más síkra is vetíti a metafizikai kérdést, mikor beleveti e konkretizált kategóriákat a *létező* művészetre való *alkalmazás* tengerébe, megméri interpretatív lehetőségeket, különböző mű(vészet)értelmezési rendszereket építve rájuk.

Már említettük a bevezetésben, hogy Pirandello, Kosztolányi és például az orosz formalisták egyetértének abban, hogy a művészet lényege a forma. A formalisták is a tartalom és a forma elkülönítésének, szembeállításának kiküszöbölésére törekedtek, abból az elvből következően, hogy a művészet lényegét egy formálásban kiteljesedő eljárásaként értelmezték. Mégsem ugyanazt értik formán. Pirandello például a forma önmegvalósító energiájáról beszél, amely a művész tudatos akaratán kívül törekszik a megvalósulás, az önálló, autonóm létezés felé. Kosztolányi is sötét, vak és bizonytalan – véletlen – folyamatnak látja a „stílus” létrejöttét, vagyis a megformálást. A formalisták viszont ezt tudatos eljárásaként értelmezik – még akkor is, ha *tudatosan* már nem a formának a tartalomra való ráaggatását értik, vagyis ha tevékenységük szakítást is jelent a tradicionális dualisztikus felfogással.

Mint Tamás Attilának a „tartalom és forma” viszonyáról írt áttekintéséből is kitűnik, a tartalom és forma dualizmusának vagy létrejött/létrehozott egységének a kérdése – noha ma nem tartozik a divatos témák közé –, máig napirenden van és nem tekinthető elintéztett kérdésnek, annak ellenére, hogy az elválasztásuk elleni tiltakozás, vagy egybefonódottságként való létezésük állítása különböző variációkban fogalmazódnak újra a múlt századfordulótól napjainkig. Vagyis Pirandello és Kosztolányi gondolatai erről az egybefonódottságról, együtt-létezésről egybecsengenek több utánuk következő, különbözőféleképpen címkézett megközelítéssel is, erősítve a „kettő: egy” gondolatát, anélkül, hogy meg lehetne mondani, a hegeli vagy a kanti vonalat folytatják-e inkább. Ugyanis valamiféle „belső mag” létezéséről való elképzelésük világosan kitapintható, noha ez a „belső mag” nem valamiféle eszme/idea-természetű, önálló (formált) létezéssel bíró entitás, mely akár megformálása előtt már megfog(almaz)ható lenne, hanem *intuíció*: ez, miközben saját formálódását irányítja, *formává* lesz, vagyis létezésbe kerül, poten-

ciálisból aktuálisba. Ennyiben elképzelésük az arisztotelészi gondolathoz is köthető, „mely szerint az anyagban adott lehetőségekből csak a forma által lesz tényleges valóság, így valaminek a formája annak mibenlétét, lényegét is meghatározza”.⁵³

A művészet befogadása

A következő gondolkör a művészet befogadása. Az előbbi módon értelmezett formának a befogadásban kulcsszerepe van: ugyanis éppen a forma – a mű *épp-így léte* – az a csatorna, amelyen keresztül a befogadó és az alkotó egymással kommunikálni tud – vagy nem tud.

1933-ból való a *Művészet és öncsalás* című Kosztolányi-írás. Ebben a tetszés, az esztétikai ítéletalkotás, illetve a kritika kérdését boncolgatja, és végül is ugyanarra jut, mint Pirandello is, amire részben már a romantika is, még határozottabban pedig napjaink recepcióesztétikája. Arra, hogy a szépség, illetve maga az esztétikai tény is a befogadó aktív, belső közreműködésével születik meg, és ekkor az történik, hogy sikerül rátalálnia az alkotót mozgató költői logikára, melyet a mű formája közvetített.

Nincs olyan „hatalmas” és „lenyűgöző” vers, mely az olvasót föltétlenül le tudná venni a lábáról. Végre hiába van előttünk a Csendes-óceán vagy a Himalája, csak el kell fordulnunk, már nem léteznek számunkra. A csodát az olvasónak is akarnia kell. Ebben egyenrangú társszerzője a költőnek. [...] Legalábbis le kell ülnie, legalábbis azt kell akarnia, hogy *ne akarjon* csak azt, amit a *másik akar*at akar, a szépség: önsugalmazás, egy megfelelő, erre alkalmas *ürügy* alapján.

Éppen ezért merőben értéktelen minden bírálat, mely *kívülről*, fölényesen-hetykén vesz szemügyre egy művészi alkotást, s előzőleg nem igyekezett ezzel az *önsugalmazással* a *közelébe férkőzni*. Az ilyen bírálat nem egy munkát tagad. *Magát a művészetet, annak alapelvét tagadja*.⁵⁴

Pirandello az elvont és szisztémák alapján ítélkező kritikát bírálva mondja a következőket, felvillantva a megértés-befogadás lehetetlenségét és csodáját is:

Természetes, hogy minden bevégzett mű, saját magáért megalkotott, egyetlen és határtalan világ, amely sem régi, sem új nem lehet, csak egyszerűen „Az, ami”, örökké önmagában és önmagáért, ebben az egyediségben leli indokait... És éppen ezért a *műalkotások megismerhetetlenek lennének, ha mindazok, akik meg akarják ismerni, nem vonnák ki őket ebből az önmagáért való létezésből, hogy egy saját maguk számára való létezéssé tegyék őket*, olyanná, amilyenek ők interpretálják és amit ők értenek. Ki tudja, milyen volt Dante saját maga számára, elbeszélő költeményében? Dante, ebben a magánakvalóságában olyan, mint valami természeti létező: *nekünk ki kell lépniünk önmagunkból, hogy megérthessük*, és nem tudunk, és *mindenki a maga módján érti, ahogy tudja*. ...Mindazonáltal minden kor magáévá teszi, minden kor a maga módján visszhangozza az ő egyedülálló hangját. ...ez a mi szükségszerű visszhangunk nem jelent föltétlenül félreértést, vagy meg nem értést.⁵⁵

Mai szóval ezt a „közelébe férkőzést”, „önmagunkból való kilépést” empátiás közelítésnek is nevezhetnénk. Természetesen nincs garancia arra, hogy ez az önsugalmazó folyamat eredményes lesz, arra még kevésbé, hogy az eredetivel azonos művet alkotunk újra, mert az önmagunkból való kilépés után csak a mi *saját formánkként* születhet újra a mű. Ez jelenti a befogadás – és még inkább az alkotás – kockázatát.⁵⁶ Azonban ahogyan a tényleges valóság és a művészi valóság között is létrejöhetett egy kapcsolat, egy rezonancia a „harmadik” valóságban, amelynek alapján „minden a helyére kerülhetett”, az eredeti és a befogadott mű között is létezhet ugyanez a fajta kapcsolat: „ez a mi szükségszerű visszhangunk nem jelent föltétlenül félreértést vagy meg nem értést.”

A művészet függetlensége

Nem is kell különösebben érvelni amellett, hogy a művészi alkotás itt felvázolt felfogása hogyan teszi teljesen evidenssé a művészet függetlenségének tényét; függetlenségen először a saját akarattól, a tudatos gondolatoktól, a kontrollálatlan (túl közeli) érzelmektől való függetlenséget értve, melyekből már nyilvánvalóan következik az alkotóra nézve az erkölcsi vagy politikai *szándékoktól* való függetlenség. (Ez természetesen nem zárja ki, hogy egy mű ezekben a szférákban is *hasson*.)

A művészet függetlensége Kosztolányinál a *homo aestheticus* modelljében fejeződik ki; ismert, hogy Kosztolányi már a Négyesy-szemináriumon közbekiáltotta, a jelenlévők nagy megrökönyödésére, hogy *a múzsa nem szolgáló-lány*. Kosztolányi ily módon a politikát, vagy mondjuk úgy, a szándékos társadalmi cselekvést akarta kiiktatni a művészet életéből.

Pirandello ugyanígy gondolkodik a művészet függetlenségéről: egyrészt azért, mert szerinte a művészi érték, és így az esztétikai ítélet szempontjából is egyedül a forma releváns, és nem a mű tartalma vagy erkölcsisége, másrészt a valódi művészetnek nem lehet önmagán kívüli célja.

...minden lehet a művészet anyaga, és a művész reflektál kora életére a művében, nem is tehet másképp, hiszen ő is kora civilizációjának és erkölcsének a produktuma. De hogy ezt szándékosan, a jelennek való gyakorlati szolgálattelvés céljával tegye, még ha roppant nemes, de a művészetén kívülálló célokért is, az politikacsinálás és nem művészet; ...gondoljuk csak meg, hogy minden művészi születés misztériuma a természetes születés misztériuma maga; a mű nem valami tárgy, amit meg lehet csinálni, hanem olyasvalami, aminek természetesen kell megszületnie, ...saját megmászhatatlan élettörvényeinek engedelmeskedve; ...mentesen minden célirányosságtól; és ha nem ilyen, akkor nem lehet művészi alkotás...⁵⁷

„Kosztolányi, ha arra kellett válaszolnia, kiknek írja műveit, a szegényekre hivatkozott.⁵⁸ Ha arra kellett válaszolnia, mi a mű értelme, sokféle választ

adott. Többnyire azt, hogy *a mű önmagáért való, hogy erkölcsi célja nincs*, »hatalmas társadalmi kérdésekkel« csak a kontárok foglalkoznak, hogy a »nagyzo-ló, világmegváltó álromantika« idegen tőle...⁵⁹

Egy költő következetessége csak az lehet, hogy hű maradjon tollához. Egy költő jelle-messége csak abban állhat, hogy mindazt, ami kecsegteti, alárendeli annak az egyetlen célnak, hogy hiánytalanul, gáttalanul fejezze ki magát.⁶⁰

Pirandello és Kosztolányi művészetről való gondolkodásában tehát meg lehet jelölni találkozási pontokat. Közös, és mindkét művésznél talán a legin-kább körüljárt témakör az *alkotó*, a művészi *alkotófolyamat* mibenléte, folya-mata, az alkotás lélektana. A *művet* illetően a tartalom és forma viszonyának vizsgálata, illetve a művészi és a „tényleges valóság” viszonyának kérdése emelhető ki, a *befogadót*, illetve a befogadási folyamatot illetően pedig szem-beütlő a formán mint közvetítőcsatornán keresztül történő *empátiás befogadás* határozott megjelenése, és nemcsak mint mindkét alkotó saját kritikusí gya-korlata, hanem mint olyan kritikusi-esztétai magatartás, amelyet másoktól is – elvi alapon – elvárnak. E közös témaköröket illetően az elképzeléseik is lé-nyegében azonosak, noha nem azonos súllyal vagy alapossággal, és persze nem azonos kontextusban fejtik ki őket.

Pirandello is, Kosztolányi is *teremtésnek* vallotta az alkotást, a művet pedig, mely spontán módon, ösztönösen, saját önmozgásával jön a világra, egy szü-letéshez hasonló, az író saját akarata, *tudata* által nem befolyásolható folya-mat eredményeként, *életnek*.

Az *ihlet*, vagy Pirandello fogalmaival a formateremtés intuíciójának öntör-vényűsége, melyet mélyen rejlő hatalmak, Pirandello szavaival a művész tu-dattalan *költői tudománya* irányít, garantálja azt, hogy a mű *organikus* egész lesz, és benne idegen (azaz például az alkotó *tudatos szándéka* által manipu-lált) elemek nem lehetnek. A mű által teremtett élet – mivel szemben a tény-leges valósággal, *rögzített* valóság – örökkévaló is.

A létezés többletét magába rejtő mű gadameri gondolatának csírájaként ér-tékelhetjük a mű alkotásának mint egy új valóság teremtésének a leírását, mint ahogyan talán annak a heideggeri gondolatnak a gyökerét is megtalál-juk náluk, és pedig a befogadás működésének a leírásakor, hogy ez a többlet egy „igazságtöbblet”, amely az esztétikai létmóddal, vagyis az igazságtörté-néssel (az alkotással és befogadással) kerül a létezésbe.

A múlt századforduló embere újra átélte a világ *objektív* megismerhető-ségében való bizalom megingását, és ez a megújult hitetlenség táptalaja új filozófiáknak és hiteknek, amelyeknek közös vonása például a művészi, in-tuitívnek tekintett megismerés magasabbrendűségében való hit. „S ez a veszedelem hívta életre az ember és a világ ősi egységét kereső filozófiákat,

a megismerés intuitív változatainak fölényét hirdető elméleteket, köztük a bergsonizmust...” Ebben a modern léthelyzetben sokszor a költészet tekinthető az egyetlen igazi, emberhez méltó létezésformának, „Kivételes kegyelemnek, mely a hit lehetetlensége és szükségessége közötti vergődésben révet jelenthet.”⁶¹

Vallja ezt, igaz, más-más hangsúllyal, Kosztolányi is, és Pirandello is.

A korból is fakadóan létezik tehát közös, a nagy európai szellemi tendenciák meghatározta szellemi attitűdjük, melyben talán leginkább a századelő művészeti gondolkodását erőteljesen befolyásoló bergsonizmus filozófiájának hatása érezhető, egy olyan metafizikáé, mely leginkább a művészethez hasonló, nemcsak céljában, hanem módszerében is. Nem csoda, hogy az Életet mint tartamot megismerni, vagyis átélni kívánó intuitív – Babits kifejezésével intuiciós – filozófiát a művészek egyrészt konzseniálisnak érezték saját működésükkel, másrészt benne saját művészi alkotótevékenységüknek is a felértékelődését láthatták: „S ím, Bergson lehetőségét mutatja annak, hogy intuiciót, metafizikát, költészetet valaha a tudomány számára értékesíthessünk. Megmutatja, hogy még ma sem álom minden metafizika, s az intuiciót tudományos fegyverre próbálja emelni. [...] A másik nagy dolog a teremtő élet felfogása... Az ihlet és az élet párhuzamosak: ezt írja Bergson a művészet pajzsára. Minden pillanat új és teremtő: ezt írja az élet pajzsára. A XX. századnak egy ilyen felfogás kellett...”⁶²

A művészet rév, talán evázió – a mechanisztikus és materiális világfelfogás válságában a szellem teremtő erejébe való kapaszkodás –, de mindenképpen *válasz*; a titokzatos, folytonosan változó, értelmi úton megismerhetetlen Élet megismerésére tett erőfeszítés. Így a racionális szférából kivont, az Élethez legalábbis misztériumában hasonlónak felfogott és megélt (a létezés igazságtöbbletét előállító) *művészi teremtő folyamat feltárása*, megragadása is – amelynek e látens esztétikákban tanúi lehetünk – az elementáris megismerési igények és érdekek közé lép, mely igény anélkül elégíthető ki, hogy kívül kellene kerülni az emberi kompetencia hatókörén.

1 KOSZTOLÁNYI nyelvészeti, illetve esztétikai-irodalmi tárgyú írásait a *Nyelv és lélek* című kötet gyűjti egybe, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990. Második, bővített kiadás. Ezekből egy első válogatás Kosztolányi hátrahagyott művei alapján készült, Illyés Gyula gondozásában, *Erős várunk a nyelv* (1940) és *Ábécé* (1942) címmel. E két kötet anyaga egészült ki a szintén Illyés gondozta *Hátrahagyott művek* más köteteiből, hírlapokból és a kéziratok hagyatékából a *Nyelv és lélek* válogatásban, mely Réz Pál munkája.

PIRANDELLO tanulmányait, kritikáit, kisebb elméleti jellegű írásait összes műveinek VI. kötete, a *Saggi, poesie e scritti varii* (a továbbiakban *Saggi*) tartalmazza, Milano, Mondadori, 1960. Néhány mű esetében hivatkozunk egy korábbi kiadásra is: Luigi PIRANDELLO, *Saggi*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939 (a továbbiakban *Saggi* 1939).

2 Pirandellót illetően csupán Claudio VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970, és Lorena MADDALONI, *Pi-*

randello e la crisi dell'estetica contemporanea, Poggibonsi, Lalli Stampa, 1988, Kosztolányit illetően pedig RÉZ Pál, *Utószó* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Írók, festők, tudósok*, 2 kötet, összeáll., jegyzetek és utószó RÉZ Pál, Bp., Szépirodalmi, 1958, 2. köt., 345–371.; RÉZ Pál, *Kosztolányi, a hírlapíró* = Uő, *Kulcsok és kérdőjelek. Esszék*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 83–111. és KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979.

3 A találkozást illetően vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pirandello* 1, 2, 3 = Uő, *Lángelmék* (Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei IV.), sajtó alá rend. és bev. ILLYÉS Gyula, Bp., Nyugat, 1941, 265–274. A recepciót illetően vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Színházi esték*, Bp., Szépirodalmi, 1978, I. köt. 444., 490–492., 587., 662., 665., II. köt. 197., 203., 459., 467–469., 487., 539–541., 543., 544., 570., 571. és KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lángelmék*, i. m.

4 Átfogó igénytel legutoljára Kiss Ferenc foglalkozott a témával monográfiájában, a művész Kosztolányi értékelése mellett külön fejezetet szentelve az esztéta Kosztolányinak, vö. KISS Ferenc, *Az esztéta* = Uő, *Az érett Kosztolányi* (Irodalomtörténeti Kiskönyvtár 34.), Bp., Akadémiai, 1979, 348–405.

5 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi nyelvszemlélete* = *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Anonymus, 1998, 259–271. Vö. még: SZEGEDY-MASZÁK, *Az irodalmi mű alakítási hatáselmélete* = *Bevezetés az irodalomelméletbe. Szöveggyűjtemény*, szerk. DOBOS István, Debrecen, KLTE, 1995, 77., ahol a szerző elhelyezni szándékoztán Kosztolányi nyelvszemléletét, Gadamer, Wittgenstein és Kosztolányi nyelvszemléletének közös és eltérő vonásaira is utalást tesz.

Kosztolányi esztétikai nézeteihez közvetlen módon nyúlva a *nyelvi oldalról* való közelítés mellett főképp az *esztétikai és az etikai magatartás* közötti kapcsolat oldaláról közelítenek. Eme közelítések – tehát a nyelv mint az alkotás anyaga felőli, avagy az írói magatartás felőli közelítések – közös vonása, hogy elfogadják azokat a kapaszkodókat, amelyeket Kosztolányi műve maga ad, szinte kínál a vizsgálódónak; nem igényük, mint ahogy Kosztolányinak magának sem volt igénye,

hogy esztétikai teóriát alkossanak-keressenek, vagy próbáljanak rekonstruálni.

A nyelvi kérdést illetően néhány írást kiragadva vö. még RÓNAY László, *A magyar nyelv szerelmese* = Uő, *Társunk az irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1990, 69–94.; KEMÉNY Gábor, *Kosztolányi nézetei a nyelv esztétikumáról* = Uő, *Szindbád nyomában: Krúdy Gyula a kortársak között*, Bp., MTA Nyelvtudományi Intézet, 1991, 95–105.; POMOGÁTS Béla, *Erős várunk a nyelv* = *Üzenet* (Subotica), 1993. márc.–ápr., 128–133.

Az esztétikai és etikai magatartás kapcsolatát illetően néhány írást kiragadva vö. például KIRÁLY István, *Individuáletika – társadalmi etika. Egy fejezet a Kosztolányi-recepció történetéből*, Valóság, 1984, 8. sz., 16–32.; SZABÓ Miklós, *Homo aestheticus és politikai konzervativizmus*, Új Írás, 1985, 11. sz., 63–68.; RÓNAY László, *Az írás erkölce* = Uő, *Társunk az irodalom* = i. m., 1990, 69–94.; KARÁTSON Endre, *A homo aestheticus a homo moralis ellen* = Uő, *Baudelaire ajándéka*, Pécs, Jelenkor, 1994, 34–62.; MÁRTONFFY Marcell, *A „Homo aestheticus” és az etikum kérdése: Egy Kosztolányi-alakzat értelmezéséhez*, Jelenkor, 1997/3, 286–296.

Tágabban értelmezve a kérdést, az esztéta Kosztolányi nézeteinek vizsgálatához hozzátartozhat a kritikus és a hírlapíró, vagyis a befogadó Kosztolányi vizsgálata is, amennyiben a befogadásban a látens esztétikai meggyőződés is működik. E tárgykörben, ismét csak kiragadva néhány írást, vö. SCHÖPFLIN Aladár, *A literátor* = Uő, *Válogatott tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 429–433.; RÓNAY György, *Kosztolányi és a világirodalom* = Uő, *A nagy nemzedék*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 166–194.; RÉZ Pál, *Kosztolányi, a hírlapíró* = Uő, *Kulcsok és kérdőjelek. Esszék*, Bp., Szépirodalmi, 1972, 83–111.; Uő, *Kosztolányi Dezső két ismeretlen bírálata Babits Dante-fordításáról*, It, 1977/2, 486–491.; BARÁNSZKY-JÓB László, *Kosztolányi arca* = Uő, *A művészi érték világa*, Bp., Magvető, 1987, 167–180.

Ide, a befogadó vizsgálatának körébe sorolható a komparatistika néhány területén, például a kapcsolat- és recepciókutatás, valamint a tágabban értelmezett hatásvizsgálatok körében Kosztolányit érintő munkák sora is.

SZÁSZ Ferenc, *Kosztolányi és Rilke*, Filológiai Közöny, 1975/3, 292–308. Zágonyi Ervin 1978-tól publikálta Kosztolányi és az orosz irodalom kapcsolataira vonatkozó kutatásait, Gorkijjal, az orosz lírával, Csehovval, Tolsztojjal, Dosztojevskijjal való kapcsolatait; kötetben: ZÁGONYI Ervin, *Kosztolányi és az orosz irodalom*, Bp., Akadémiai, 1990, ANGYALOSI Gergely, *Az istenek ellen könnyű fehér ruhában. Megjegyzések József Attila és Kosztolányi Dezső szellemi kapcsolatairól*, Új Írás, 1982, 5, 96–105., BARÁNSZKY-JÓB László, *Kosztolányi Dezső és a német irodalom* = Uő, *Teremtő értékelés. Tanulmányok*, Bp., Magvető, 1984, 364–413.; CSAPLÁROS István, *Kosztolányi Dezső és a lengyel irodalom*, It, 1985/1, 175–189.; George EMERY, *Kosztolányi Dezső mint Hölderlin ambivalens fordítója*, Filológiai Közöny, 1992/12, 32–52.; TAMÁS Attila, *Kosztolányi Dezső és az osztrák líra* = *Magyarok Bécsben – Bécsről: Tanulmányok az osztrák-magyar művelődési kapcsolatok köréből*, szerk. FRIED István, Szeged, JATE Összehasonlító Irodalom Tanszék, 1993, 123–139.; FERENCZI László, *Kosztolányiról, belgákról és másokról*, It, 1995/2–3, 239–257.; CSAPLÁR Ferenc, *Kassák Lajos és Kosztolányi Dezső* = *Mítosz és utópia. Irodalmi és eszméletörténeti tanulmányok*, szerk. ILLÉS László és JÓZSEF Farkas, Bp., Argumentum, 1995, 113–128.; BÁRÁNY László, *Korkép és transzcendencia: Kosztolányi és Camus mono-dialógusa*, It, 1997/1–2, 181–217. etc.

Még tágabban közelítve egy harmadik kérdéskör is érintkezésbe hozható Kosztolányi esztétikai nézeteinek vizsgálatával, és ez Kosztolányi *poétikájának* vizsgálata, amennyiben a poétika „szubjektív esztétika”. Nyilván igen fontos ebből a szempontból minden, Kosztolányi poétikájára vonatkozó munka. Azonban, mint Kiss Ferenc int, egy költő, író poétikája sohasem lehet azonos a „befogadó” poétikájával; alkotó és befogadó esztétikai szempontból nézve kapcsolatban lehet, de azonos nem lehet egymással. A poétikai vizsgálódások egy csoportja ugyanakkor például komparatív módon közelíti meg a kérdést, és az alkotói poétikai, vagyis művészi profilját egyidejűleg mint befogadót is vizsgálja; ezek a vizsgálódások talán még informatívabbak a „teoretikus” alkotó képét illetően. Azonban,

jóllehet árnyalják, gazdagítják e képet, nem meríthetik azt ki. Ismét csak néhány munkát kiemelve, vö. HIMA Gabriella, *Kosztolányi és az egzisztencialista regény. Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata*, Bp., Akadémiai, 1992 = Uő, *Szövegek párbeszéde*, Bp., Széphalom, 1994.

6 A nyelv jelentőségére való rámutatásuk az esztétikai tárgy létmódját illetően azért is különösen fontos, mert – főleg Pirandello esetén – még az esztétika terrénján járva megelőzik azokat a vizsgálódási formákat, amelyek a század tízes éveinek közepétől fokozatosan megjelennek az esztétikától egyre pregnansabban elkülönülő európai irodalomelméletekben. Ezeknek az elméleteknek közös vonása, hogy megnövekedik bennük a nyelvi forma tanulmányozására irányuló figyelem, pontosabban megváltozik annak hangsúlya a régi Retorikához képest, a nyelvtudomány századforduló idején bekövetkező irányváltásának, elsősorban Saussure munkásságának köszönhetően. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a nyelvcentrikus irodalmi vizsgálódás pozitivista-strukturalista fejlődési vonala eltér attól a jellegtől, amely például Pirandellót jellemzi, akinek felfogása – részben a romantikus nyelvfelfogás hatása alatt, azt valamiképpen integrálva – inkább a nyelv *dialogikus* jellegének a felismerése irányában haladt, ezzel jócskán megelőzve korának uralkodó felfogását. A nyelv dialogikus természetének felismerése összefügg a befogadónak a jelentéssalkotásban betöltött szerepével, s ez utóbbit Kosztolányi is és Pirandello is meglehetősen korán, noha „empirikus” módszerrel és némileg fájón felismerte.

7 Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Kosztolányi nyelvszemlélete*, i. m., 264–265.

8 Vö. uo., 265–266.

9 Ez a mozzanat rokonítja Pirandello felfogását Benedetto Croce-éval, aki szerint megkülönböztetendő *költészet*, azaz művészet és *irodalom*. Az új műalkotás – amelynek tehát lényegi tulajdonsága, hogy *élő nyelven* íródott – az művészet, a régi legfeljebb irodalom.

10 Az orosz formalistákról általában vö. NYÍRÓ Lajos, *Az orosz formalista iskola = Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól*, szerk. NYÍRÓ Lajos, Bp., Akadémiai, 1970, 143–203.; BÓKAY

Antal, *Az orosz formalizmus = Az irodalomtudomány alapjai. Irányzatok*, Szombathely, BDTF Magyar Irodalom Tanszék, 1992, 97–116.; VILCSEK Béla, *Az orosz formalizmus = Uő, Az irodalomtudomány „provokációja”*, Bp., Eötvös–Balassi, 1995, 145–152.; Ann JEFFERSON, *Az orosz formalizmus története és képviselői = Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, szerk. A. JEFFERSON, D. ROBEY, Bp., Osiris, 1995, 27–50.; KÁLMÁN C. György, *Az irodalomtudományi strukturalizmus és az új szemléletek jelentkezése = Bevezetés az irodalomelméletbe. Szöveggyűjtemény*, Debrecen, KLTE, 1995, 31–39.

11 Mint Szegedy-Maszáék Mihály állítja, Kosztolányi az irodalom nyelvészeti indíttatású alaktani vizsgálatának sürgetője volt, azon az alapon, mert úgy gondolta, „Nemcsak mi gondolkozunk: a nyelv is gondolkodik. Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társ-szerzőnk.” Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy „...Kosztolányi kritikái gyakorlatát korántsem lehet egységesnek nevezni: fiatal éveiben impresszionisztikus bírálatokat írt, később viszont természettudományos igényű módszerrel próbált szöveget elemezni, s így a hamis tárgyilagosság végletébe esett.” Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Az irodalmi mű alaktani hatásmélete = Bevezetés az irodalomelméletbe. Szöveggyűjtemény*, szerk. DOBOS István, Debrecen, KLTE, 1995, 77.

Mint korábban már említettük, a befogadó, vagy a kritikus – és most hozzátehetjük, a műfordító – nézeteinek a vizsgálata természetesen részét képezi az *esztéta* vizsgálatának, azonban az esztétika horizontjai nem esnek egybe az irodalomelméletével. Talán ez is okozhatja, hogy Kosztolányi, aki foglalkozott az esztétikai jelenség mindhárom oldalával, az alkotóval, a befogadóval, és – Pirandellótól eltérően – meglehetősen sokat a művel, illetve a szöveggel is, amely viszont az irodalomelméleti vizsgálódás fő célpontja, látszólagos ellentmondásba került önmagával, vagy ahogy Réz Pál fogalmazza, gyakran változtatott irányt, amikor eleinte „impresszionisztikusan” (Szegedy-Maszáék), vagyis értelmezésünk szerint a mű–befogadó viszonyra érzékenyen, később objektív kapaszkodót keresve („természettudományos igényű módszerrel”, Szegedy-Maszáék), vagyis a műre, a

szövegre koncentrálvá közelítette meg az irodalmi alkotásokat. Nézetünk szerint ez az ellentmondás azért látszólagos, mert a kétféle megközelítésnek más a célja, és ezért az egyik nem feltétlenül oltja ki a másikat: az egyik a művészet „lényegét” keresve közelít a műalkotáshoz (eljutva akár addig is, hogy az alkotó–mű, illetve a mű–befogadó között kialakuló dialogicitásban ismeri azt fel), miközben a művészetet mint *művészi értéket* teremtő folyamatot igyekszik meghatározni, míg a másik (persze ugyancsak a „lényeg” megközelítésének a bővületében) a művészet szűkebben definiált működésmódjára, és annak is egy objektíven vizsgálható aspektusára figyel, de értéksemlegesen. Más metszetben, az egyik belülről, a művészetet szubjektíven befogadó „műélvező” szemszögéből nyert tudás általánosításával, és ez az esztétika horizontja, a másik kívülről, a művészetet szubjektív befogadását lehetőleg kizárni igyekvő tudós szemszögéből, és ez az irodalomelmélet horizontja. A kritika ma is ismeri mindkét attitűdöt. Szegedy-Maszáék is azt mondja, hogy „...csakis nyelvi elemzéssel bajosan lehet eldönteni egy szövegről, irodalmi műalkotás-e vagy sem.” (Vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Az irodalmi mű alaktani hatásmélete*, i. m., 76.)

12 Bár Réz Pál szerint nem lehetséges egy önálló esztétikát kibontakoztatni Kosztolányi írásaiból, ő maga azért felvázol két olyan vonást, amely Kosztolányi minden skatulyázás alól kibúvó és szerinte gyakran irányt váltóztató esztétikai gondolkodását állandó vonásként jellemzi. Az egyik, az ő szavaival, Kosztolányi irodalomszeretete, az, hogy minden szép iránt egyedülállóan fogékony. Számunkra ez azt jelenti, hogy Kosztolányi, mint kritikus–befogadó, mindig *belülről* közelíti meg a műveket, empátiás módon, és nem egy előre felállított normarendszert követve. Réz ezt a magatartást esztétikai elvei ingatagságának, sőt, hiányának tudja be; mi viszont egy másfajta, modernebb, azaz nem normatív alapon álló esztétikai gondolkodás nagyon is következetes megvalósításának. A másik állandó vonása Kosztolányi esztétikai gondolkodásának Réz Pál szerint az irodalom öncélúságának hangoztatása, a *l'art pour l'art*-hoz való csatlakozás, mint olyan iskolához,

amely a modern pszichológiai felfogások, lélektani iskolák elvei szerint fogalmazza meg a művészet lényegét. Réz azt is elismeri ennek kapcsán, hogy eme elvek magukban rejtik a minden korábbinál nagyobb művészi *intenzitás* követelését, amellet, hogy kivonják a művészetet a társadalmi küzdőtérrel. Arról van tehát szó, hogy Kosztolányi a művészet lényegét másképpen, és pszichológiai ihletettséggel fogalmazza újra – fokozott figyelemmel az alkotás lélektani folyamataira, és elutasítva, vagy figyelman kívül hagyva a normatív esztétikai gondolkodás elveit: talán ezért is látszik elvi egység nélkülinek esztétikai felfogása – hasonlóan kora vezető tendenciáihoz. Vö. RÉZ Pál, *Utószó* = KOSZTOLÁNYI Dezső, *Írók, festők, tudósok*, i. m., 345–352.

13 KISS Ferenc, *Az esztéta*, i. m.

14 Uo., 349. (Kiem. tölem – M. K.)

15 MADARÁSZ Klára, *Pirandello, az irodalomteoretikus*, PhD értekezés, Szeged, 1998, kézirat.

16 Az összefoglalásban Kiss Ferenc monográfijára támaszkodtunk.

17 KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, i. m., 351–352. (Kiem. tölem – M. K.)

18 KOSZTOLÁNYI, Babits Mihály I–IX. = Uő, *Írók...*, i. m., I, 226–263., 254. (Kiem. tölem – M. K.)

19 PIRANDELLO, *L'azione parlata* = Uő, *Saggi*, i. m., 1015–1018, 1015. (Kiem. tölem – M. K.)

Saját fordításban hozzuk az összes Pirandello-idézetet, tekintve, hogy nem létezik más magyar fordításuk.

Vö. még: „Írónak lenni annyi, mint milliók közül kiválasztatni, a legnagyobb tisztesség és a legnagyobb áldozat, mert le kell mondanunk az egész életéről, hogy munkáinkban legyen az egész élet.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szini Gyula I–III.* = Uő, *Írók...*, i. m., I, 139–156, 145. (Kiem. tölem – M. K.)

És Pirandello szavaival: „*Igaz, hogy az életet vagy éli az ember, vagy megírja*, és hogy mikor éli, a történések és szenvedélyek közepette, nehezen tud a művészet sajátos feltételei közé helyezkedni: elszakadni a pillanattól, fölébe kerülni, hogy szemlélhesse és univerzális értelmet és örök értéket adjon neki.” PIRANDELLO, *Discorso al Convegno 'Volta' sul teatro*

drammatico” = Uő, *Saggi*, i. m., Milano, Mondadori, 1960, 1036–1042, 1037. (Kiem. tölem – M. K.)

20 VAJDA György Mihály, *Modernség, dráma, Brecht*, Bp., Kossuth, 1981, 5–36.

21 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Az „emberi” kiéessése a művészetből*, Bp., ABC, 1944, Reprint: Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1993, 51.

22 ORTEGA, i. m., 21.

23 Uo., 24. Lehet, hogy eme „ablaküvegre” irányuló figyelem egyik szimptomájaként értékelhetjük, hogy a szecesszió művészetének egyik kitüntetett területe a díszítőművészetben épp a szokatlan és szabálytalan formájúvá alakított homlokzati és belső téri ajtók, ablakok és ablaküvegek áttekintést akadályozó, kihívóan burjánzó díszítése, például kovácsoltvas-rácskölteményekkel, üvegfestéssel, vö. például Victor Horta, Émile André, Tiffany és mások munkái.

24 ORTEGA, i. m., 50–51.

25 GIANNI VATTIMO, *A művészet halála vagy alkonya* = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza? A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*, vál. és előszó: BACSÓ Béla, Bp., Ikon, ELTE Esztétikai Tanszék, 1995, 13–26., 23.

26 ARTHUR C. DANTO, *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Bp., Atlantisz, 1997, 125.

27 A modernségfogalom tartalmával kapcsolatban vö. VAJDA György Mihály, i. m., 12–36.

28 RÉZ Pál, *Utószó*, i. m., SZEGEDY-MASZÁK, *Az irodalmi mű alakítani hatáselmélete*, i. m.

29 Bergson például *A nevetésben* (1900) a következőket írja: „Mi a művészet célja? Ha a valóság közvetlenül érintené érzékeinket és tudatunkat, ha közvetlen kapcsolatot teremthetnének a dolgokkal és önmagunkkal, a művészet, gondolom, felesleges volna, vagy pontosabban, mindannyian művészek volnánk, mivel lelkünk minden rezdülése a természet ritmusát követné. [...] [a művész] mivel önmagukért és nem önmagáért észleli őket, [a színeket és a formákat] a *dolgok belső életét* látja felcsillanni formáik és színeik mögött. Ezt lopja be lassanként a mi eleinte megzavarodott észlelésünkbe, s legalább egy pillanatra elszakít [...] előítéleteinktől, amelyek szemünk és a valóság közt merednek. Így való-

sítja meg a művészet legmagasabb becsvágát, amely ez esetben abban van, hogy feltárja előttünk a természetet. [...] *A művészet nyilvánvalóan nem más, mint a valóság közvetlenebb látása.* De az észlelésnek ez a tisztasága mást is magában foglal: [...] az érzék vagy a tudat velünk született és némely területre rögzített érdekmentességét, egyszóval az élet bizonyos anyagiatlanságát, amelyet minden időben idealizmusnak neveztek.” Henri BERGSON, *A nevetés*, Bp., Gondolat, 3. kiad., 1994, 128–133. (Kiemelések tőlem.) Bergson szerint az értelemmel történő megismerés csak hasznossági célokat szolgál, vagyis nyilvánvalóan a materiális érdekek által korlátozott megismerés. Csak egy *nem* értelmi eszközöket használó filozófia, valamint a művészet képes az érdek nélküli megismerésre. Az a valóság tehát, amely az intuitív megismeréssel tárható fel, nem rögzíthető csupán anyagiként, inkább rögzíthetetlenül szellemi-pszichikai természetű, *durée*. A „tényleges” valóság, a *durée*, tehát csak az intuición (és annak egyik „formájaként” a művészi alkotáson) keresztül ismerhető/látható meg. „Meglátásának”, pontosabban átélésének feltétele az észlelés tisztasága, mely nem mindenki számára adott. SZÁVAI e kötet bevezető tanulmányában a következő meghatározást adja: „A tartam irracionális árama, amelyet csak átélni lehet, s nem értelemmel felismerni, határozza meg Bergson ismeretelméletét. [...] az élet csak az értelemnél magasabb rendű képességgel ismerhető meg, s Bergson ezt a képességet *intuición*nak nevezi.” (Kiem. tőlem – M. K.) Vö. BERGSON, *A nevetés*, i. m., 12–13.

30 A későbbi fejlemények azt mutatják, hogy végül a kérdés részben lekerült a napirendről, vagyis hogy a kérdést a későbbiekben nem megoldani, hanem kikerülni igyekszik – kényszerül – a tudományos objektivitást célul maga elé tűző modern irodalomtudomány is, és a válságát élő esztétika is, kivéve a marxista elméleteket.

31 KISS, i. m., 353.

32 Kosztolányi egyik megfogalmazásában: „De mi a valóság? Hol ez a valóság? Átmenthető-e csak egyetlen göröngye is a művészetbe anélkül, hogy előbb az a göröngy belső élmenye lett volna egy alkotó szellemének?

...Semmit sem lehet leírni, ami kívül van és nincs bennünk.” KOSZTOLÁNYI, *Írók...*, i. m., I, 175. Vö. még: KOSZTOLÁNYI, *Heti levél*, Bácskai Hírlap, 1905. június 18. Újra = Uő, *Nyelv és lélek*, i. m., 352–354., 353., és KOSZTOLÁNYI, *Az élet másol*, Budapesti Napló, 1906. június 21. Újra = Uő, *Nyelv és lélek*, i. m., 361–363.

33 A századelő egyik legizgalmasabb szellemi története éppen e *harmadik valóság* újjafelfedezése, és tudományos igényű kutatásának kezdete a pszichológiában, mely sajátosan összefonódik a nyelv mint pszichés jelenség „felfedezésével”.

34 Ez idő tájt több intuiciófogalom is „forgalomban” van, s kettő közülük igen nagy hatású; Bergsoné egész Európában, Croceé első sorban Itáliában. E kettő – egymással szinte szemben álló értelmezés – szerint az intuición a megismerés eszköze. Csak míg Crocénál az intuición a megismerő tevékenység egy alacsonyabb fokának, a fantázia általi megismerésnek az eszköze, addig Bergsonnál a legmagasabb foké, azaz a metafizikai megismerésé; nem csoda, hogy a kor művészei lelkesedtek Bergsonért. Nálunk például Babits Mihály már 1910-ben, három évvel a *Teremtő fejlődés* francia megjelenése után a Nyugatban tanulmányt közölt Bergson filozófiájáról. Vö. BABITS Mihály, *Bergson filozófiája* = Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, Bp., MTA, 1930. Reprint: Bp., Akadémiai, 1987, I–XXII.

Croce és Pirandello egymással vitázó intuiciófelfogásáról lásd MADARÁSZ Klára, *Művészet és tudomány Pirandello és Croce vitájában*, Acta Romanica XIX. num., szerk. BAKONYI Géza, FARKAS Mária, Szeged, JATEPress, 1999, 52–80.

35 KOSZTOLÁNYI, *Vajda János* = Uő, *Lenni vagy nem lenni* (Kosztolányi Dezső hátrahagyott művei 2.), Bp., Nyugat, 1940, 251–254., 253. (Kiem. tőlem – M. K.)

36 PIRANDELLO, *Per uno studio sul verso di Dante* = Uő, *Saggi* 1939, i. m., 339–356., 343. Vö. még: „Azokat az írókat, akik a „valóságot festik” – olcsó szóval – realistáknak, naturalistáknak nevezik. Sokan szentül meg vannak győződve, hogy ezek a valóságot egyszerűen „lefestik”, vagy kodakjukkal fényképet készítenek róla, aztán becikkelyezik könyveikbe.

De mi a valóság? *Hol van* ez a valóság? Átmenthető-e csak egyetlen göröngye is a művészetbe anélkül, hogy előbb az a göröngy *belső élménye* lett volna egy alkotó szellemének, ráhelyezhető-e az a göröngy a papírra, anélkül, hogy onnan legurulna? A valóság az írónak éppoly messze, idegen terület, mint Tündérorság vagy egy holdbeli táj. Előbb meg kell hódítania. *Semmit sem lehet leírni, ami kívül van és nincs bennünk.* [...] A földat merő kép-telenség. Csak akkor nem az, mikor a költőt az *ihlet* vezeti, és azt mutatja meg neki, merre és meddig, az a csalihatatlan, alvajáró sugallat, mely a valóságot újraalkotja és életet teremt: víziókat, hallucinációkat." KOSZTOLÁNYI, *Móricz Zsigmond I-IV* = Uő, *Írók...*, i. m., I, 165–179., 175. (Kiem. tölem – M. K.)

Vagy máshol: „Hazudik-e a regényíró? Az íróasztalnál nem vagyunk olyan értelemben őszinték, mint például a törvényszék előtt, ahol eskü alatt kell vallanunk a *tárgyilag* igazságot. Ennél sokkal őszintébbek vagyunk. Nemcsak arra emléksünk, ami megtörtént velünk és másokkal, hanem arra is, ami majdnem megtörtént vagy csak megtörténhetett volna.

Azon nyersen sohasem vehetjük hasznát annak, amit láttunk, tapasztaltunk, *fölraktároltunk* agyunkban. [...] Az *élményeket* el kell felejtenuünk, hogy megint életre keljenek. Minthogy azonban gyökerében minden írói munka öntudatlan, az emlékezés is az..." KOSZTOLÁNYI, *Ábécé a prózáról és regényről* = Uő, *Nyelv és lélek*, i. m., 501–506., 503. (Kiem. tölem – M. K.)

37 KISS, i. m., 253–254. Vö. KOSZTOLÁNYI, *Móricz Zsigmond*, i. m. = Uő, *Írók...*, i. m., I, 175, KOSZTOLÁNYI, *Ábécé a prózáról és regényről*, i. m. = Uő, *Nyelv és lélek*, i. m., 501–506., 503.

38 PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* = Uő, *Saggi* 1939, i. m., 202–226., 204. (Kiem. tölem – M. K.)

39 KISS, i. m., 354.

40 KOSZTOLÁNYI, *Hogy születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre* = Uő, *Ábécé* (Hátrahagyott művei V.), Bp., Nyugat, 1942, 3. kiad., Bp., Gondolat, 1957, 142–151. 144. (Kiem. tölem – M. K.) Vö. még: KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lenni vagy nem lenni*, i. m., 253.

41 KOSZTOLÁNYI, *Nyelv és lélek*, i. m., 407. (Kiem. tölem – M. K.)

42 Pirandello kifejezése, a „saldia e sincera compattezza della lingua” azt hiszem, ugyanerre vonatkozik.

43 PIRANDELLO, *La menzogna del sentimento nell'arte* = Uő, *Saggi*, i. m., 868–878., 870.

44 KOSZTOLÁNYI, *Az ihlet pszichológiája* = Uő, *Nyelv és lélek*, i. m., 367–368., 368. (Kiem. tölem – M. K.)

Vö. még, hogyan írja le Pirandello az ihlet mint technikai diszpozíció működését: „Rendesen a műalkotást a *belső élet szabad mozgása* alkotja, mely az eszméket és képeket oly harmonikus formába rendezi, melynek minden eleme összefüggésben van egymással és az alapeszmével. Az *akarat* és a *gondolat* nem *tétlen* sem a műalkotás fogantatása, sem a kivitelezése alatt. [...] Ami a gondolkodást illeti, részt vesz a mű születésénél és növekedésénél, követi, élvezi egymásra következő állomásait... A tudat, kiváltképp a művész számára, nem világítja be az egész szellemet; hatalma nem különbözik a gondolat-lámpásától, így nem teszi lehetővé az akaratnak, hogy belőle, mint képek és eszmék kincseskamrájából merítsen. A tudat *egyszóval* nem alkotó hatalom; de *belső tükör*, melyben a gondolat megismeri *önmagát*, sőt, azt lehet mondani, hogy ő maga az *önmagát szemlélő gondolat*, mely jelen van saját *spontán cselekvése*kor. A művésznél rendszerint a gondolat elrejtőzik a fogantatás pillanatában, úgymond láthatatlan marad; számára szinte az *érzelem* egy formája. Ahogy a mű fokról fokra készül, a *reflexió* bírálja, nem hidegen, mint egy szenvtelen bíró tenné, darabjaira szedve, hanem egészében, a róla kapott benyomáson keresztül.” PIRANDELLO, *Un critico fantastico* = Uő, *Saggi* 1939, i. m., 399–424., 408. (Kiem. tölem – M. K.)

45 KISS, i. m., 357.

46 KOSZTOLÁNYI, *Versek szövegmagyarázata* = Uő, *Ábécé*, i. m., 167–171., 171. (Kiem. tölem – M. K.)

47 PIRANDELLO, *Per uno studio sul verso di Dante* = Uő, *Saggi* 1939, i. m., 339–356., 343.

Vö. még: „*Ösztön* teremti a költeményeket, jobbára öntudatlanul. Hogy miért éppen úgy jött létre valamilyen vers, amint létrejött és nem másképp, azt vajmi bajosan dönthetjük el.

[...] A költészet veleje az, hogy érzéketlen és érzéki. Szépsége olyan valóság, mint egy hibátlan test, vagy egy gyönyörű rózsza valósága, melyet több érzékünkkel érzékelünk." KOSZTOLÁNYI, *Versek szövegmagyarázata* = Uő, *Ábécé, i. m.*, 167–171., 167. (Kiem. tőlem – M. K.) A hibátlan test képében felsejlik Pirandello gondolata is, aki szerint a művészet valósága azért igazabb a tényleges valóságnál, mert nélkülözi annak esetlegességeit, lényegtelen részleteit, kaotikus összefüggéstelenségét, materialitását, mert ideális.

48 KISS, *i. m.*, 358.

49 Uo.

50 Uo., 359.

51 KOSZTOLÁNYI, *Az írás technikája*, A Hét, 1919. szeptember 14. Újra = Uő, *Nyelv és lélek, i. m.*, 369–371.

52 PIRANDELLO, *Teatro e letteratura* = Uő, *Saggi, i. m.*, 1021–1022. (Kiem. tőlem – M. K.)

53 TAMÁS Attila, *Még egyszer(?) „tartalom és forma” viszonyáról*, *Literatura*, 1998/3, 217–227., 220.

54 KOSZTOLÁNYI, *Művészet és öncsalás* = Uő, *Nyelv és lélek, i. m.*, 344–346., 346. (Kiem. tőlem – M. K.)

55 PIRANDELLO, *Teatro nuovo e teatro vecchio* = Uő, *Saggi* 1939, *i. m.*, 249–267., 264.

56 Kosztolányi így ír az alkotás és befogadás kockázatáról: „Van-e az írásnál természetellenesebb és van-e nagyobb kockázat? [...] Nem hogy ezt és azt nem értik majd, itt és ott, de hogy a szók makrancosan megbokrosod-

nak, megváltoznak, mint a fasorok nagy földrengések alkalmával, és a többi embereknek, akik most oly idegeneknek rémlenek, egyáltalán nem jelentik azt, amit nekem jelentettek. Lehet, hogy azt olvassák bánat és azt értik cwp-pwxwy. Én pedig erre az ingó talajra építem mindenemet.

Végre annak, amit írtam, semmi kapcsolata sincs a hétköznapi élettel. Nem levél, amiben közlök valamit, nem sürgöny, amely határozott és hasznos dologra teszi figyelmessé embertársaimat, nem értekezés, amely mindnyájunk közös ügyéért száll síkra és megmagyarázza, mi a földi zarándoklás értelme. *Önmagáért van*. Ha nem értik meg – minden sorát és célzását – akkor még a jó szándék is fenét ér, és akkor el vagyok veszve. ... Alapjában pedig az ürbe beszélek, a semmibe, amiből teremteni akarok valamit, a fekete tölcserbe." KOSZTOLÁNYI, *Rapszódia* = Uő, *Ábécé, i. m.*, 35–44., 36–37.

57 PIRANDELLO, *Discorso al Convegno Volta...* = Uő, *Saggi, i. m.*, 1036–1042., 1038.

58 KOSZTOLÁNYI, *Rapszódia* = Uő, *Ábécé, i. m.*, 35–44., 41.

59 KISS, *i. m.*, 397. (Kiem. tőlem – M. K.)

60 KOSZTOLÁNYI, *Arany János 1–7* = Uő, *Lenni...*, *i. m.*, 153–201., 164–165.

61 KISS Ferenc, *i. m.*, 349–350.

62 BABITS Mihály, *Bergson filozófiája* = Henri BERGSON, *Teremtő fejlődés*, Bp., MTA, 1930. Reprint: Bp., Akadémiai, 1987, I–XXII., XXI–XXII.

A tér és az idő verskonstruáló szerepe Kondor Béla költészetében – különös tekintettel *Hullámok* című versére

1. Kondor Béla verseskötetei és a hatástörténeti tudat heterogenitása

A német nyelvű művészetelméleti szakirodalom ismert terminusát használva, Kondor Béla a magyar kultúra kiemelkedő „Doppelbegabung” művésze, aki mind a képzőművészet műfajaiban, mind az irodaloméban jelentős és originális műveket alkotott. Mégis a Kondor-versek sokkal kevésbé képezik az irodalmi kánon részét, mint a Kondor-rézkarok, a monotypiák, a festmények stb. a képzőművészeti hagyományét. Így kevésbé ismert a költőnek a versek kiadásával kapcsolatos, a titkolózó elzárkózást csak sokára, de végül mégis feladó „írói attitűdje”. Kondor Béla maga is szorgalmazta irodalmi alkotásai kötetbe rendezését. Első verseskönyve 1971-ben látott napvilágot, maga illusztrálta lapokkal; összesen 70 vers és a hosszabb terjedelmű *Angyal, ördög, költő*. A kötet eredeti címe *Szégyen és büszkeség* lett volna, Győri János tanácsára azonban *Boldogságtöredékre* változtatta a szerző; a Kondor javasolta változat a kiadásban a második ciklus élén áll (1. *Ekevasba fogott madárszárny*, 2. *Szégyen és büszkeség*, 3. *Mozgófényképek*, 4. *Angyal, ördög, költő*).

Verseket kamaszkorától írt Kondor Béla, de csaknem két évtizedig nem akart velük a nyilvánosság elé lépni.¹ A második kötet anyaga részben új versekből áll össze, tehát a *Boldogságtöredék* 1971-es dátuma után születettekből (Kondor életének utolsó évéről van szó), részben a korábbi versekből, melyekkel Győri János egészítette ki Kondor halála után a kötetet, és jelentette meg 1974-ben *Jelet hagyni* címmel (a kötet nem tagolódik ciklusokra). Ugyancsak ő, 1987-ben *Angyal a város felett*. *Összegyűjtött versek Kondor-képekkel* címen az első két könyv anyagát 64 verssel (*Írás a falon*) bővítve adta ki, dekoratív kivitelű, fekete-fehér és színes reprodukciókkal gazdagított kötetben. Közlése szerint, „A halál közelségét mindinkább élettani realitásnak tekintő Kondor Béla nem tagadta ki nyilvánosságot érdemlő költészetéből azokat a verseket sem, melyek nem értek, nem férhettek bele a meghatározott terjedelmű »Boldogságtöredék«-be. Ellenkezőleg: érezhetően féltette őket az elkallódástól vagy a megsemmisüléstől.” A *Jelet hagyni* újonnan született verseit – „műfajt váltva, minden verset színes képpel illusztrált” – maga akarta sajtó alá rendezni, de a korábbi írásokkal együtt ezek a művek már csak 1974-ben kerültek a nyilvánosság elé (Győri János, 1987. 270.). Az eddig említett,

összesen 236 versen kívül azonban még néhányat közöltek irodalmi, művészeti lapok; valamint rézkarc-reprodukciókkal együtt megjelent Békéscsabán a *Kondor Béla Versek, karcok* című kiadvány (Kondor Béla, 1982.).² Publicitást költeményeivel először az *Élet és Irodalom* hasábjain vállalt Kondor: Nagy László 1970-ben itt mutatott be három Kondor-verset. A hetilapnak pedig csaknem egy évtizeden keresztül rendszeres illusztrátora volt.

A hatástörténeti tudat heterogenitását irodalom- és művészettörténészek, művészek kritikái, esszéi jelzik, melyek hol az originalitás, hol épp ennek ellenkezője mellett érvelnek. A „dilettáns”-ságról, a „festészet fedezéke nélkül érdektelen és tartalmatlan lírá”-ról (Bányai János, 1975. 12.), a Kondor-képek és -versek világának „összemérhetetlenségéről” (*A magyar irodalom története 1945–1975*, 1986. 858.) szóló kritikákat pozitív ítéletek ellenpontoszzák – „alá nem rendelt költemény” (Szakolczay Lajos, 1981. 22–25.), a versek Kondor Béla „szellemi szárnyai”, „nem hiszem, hogy festőből termett volna a költő” (Ágh István, 1989. 113–117.) – kialakítva a Kondor-versek recepciójának ket-tősségét. Vagyis a kritikák egy része a verseknek a Kondor-képek alá rendelt illusztratív funkciót tulajdonít (lásd főként a következő írásokat: *A magyar irodalom története 1945–1975* kötetének vonatkozó fejezete, 1986. 858–860., Bányai János, 1975. 12., Korsós Bálint, 1988. 71., Losonci Miklós, 1971. 261.); más része inkább a két médium kiegészítő viszonya mellett érvel (vö. Széles Klára, 1972. 1813., Rónay László, 1987. 10., Németh Lajos, 1976.); az írások harmadik recepciótörténeti csoportja ugyanakkor a költői és a képzőművészeti tevékenység azonos kvalitásairól szól (Nagy László, 1979. 164., Győri János, 1987. 271., Ágh István, 1989. 113–117., Tüskés Tibor, 1983. 121., Bata Imre, 1975. 13., Horváth György, 1971. 13., Szakolczay Lajos, 1981. 22–25., Dávid Katalin, 1981. 11.). Nagy Lászlónak a hetvenes évek elején írt sorai – úgy vélem – ma is aktuálisak és az irodalomtörténeti kutatásokban valóban inspiratívak, „perújrafelvételre” (Győri János, 1984. 267–272. és Sümegi György, 1991. 45–46.) ösztönzők lehetnek. „Kondor Béla versei máig sem kapták meg a méltó megbecsülést. Ha a modern költészetünkről szó esik, nem szabadna az ő nevét elsikkasztani” (Nagy László, 1979. 160.).

A *Hullámok* című Kondor Béla-vers hermeneutikai szempontú interpretációja ebben az (újra)felfedező folyamatban kíván szerény szerepet betölteni.

2. A *Hullámok* című vers első megközelítési kísérlete

Hans Robert Jauss – abból kiindulva, hogy a szöveg és az értelmező horizontja közötti közvetítést reflektáltan kell megvalósítani – egymással összefüggő szintekre tagolja a megértés folyamatát. Kondor Béla *Hullámok* című versének értelmezésében ezt az egyszerre tagoló és építkező/összekapcsoló interpretációs metódust követem. Az első olvasatban a Kondor-oeuvre tematikai, motivikus vonatkozásokban, poétikai-esztétikai értelemben reprezentáns versét „sorról sorra haladva”, a „szöveg partitúráját kiegészítve”

értelmezem.³ Ezután „retrospektíve, a végétől a kezdethez, az egésztől az egyeshez visszatérve, egy újabb olvasás során” (Jauss, Hans Robert, 1997.) az induktíve előállt versélményt, interpretációt más példákon keresztül egy absztraktabb szintre kívánom emelni. A adott verssel tematikus, poétikus, szemléleti stb. szempontok szerint egységet alkotó más költemények így ugyanis kitágíthatják, ugyanakkor meg is erősíthetik az első megközelítési tapasztalatot. Mindemellett ekképp – az adott értelemben – Kondor Béla költészetének valamivel kiterjedtebb bemutatására adódik lehetőség.

Hullámok

Úgy bukik át a nap felettünk,
ahogyan a holnapon esünk keresztül
képzeletben, csámpás dobogón állva
és görnyesztve négykézlábra majdan
a korhadt délkörön talppal hanyatt.
Még a hídlábak csúfabbán intettek,
mint ez a nap, visszhangos glóriával.
A tengernek indultunk hanyatt,
baltával faragott ladikában, sőt meztelen.
Ékkövek kövültek és lement a Nap.

Ekevasba fogott madárszárny.

A vers lágy hangzású, nominális címszava egyrésztől meditatív, emlékező kontextus megnyílását sejteti, a víz lassú mozgásának érzetét kelti, és – a líra összességére alapuló elvárás folytán – a kellemesség, a zavartalanság élményét idézi temporálisan és térben is. Kondor a hallás- és látásszerveink által megtapasztalható természeti jelenséget, mely mozgásában, hanghatásában alig valamiben tér el, mégis megnyugvást keltőn különbözik a monoton ismétlődésektől, (a többes szám által is megerősítve) metonimikusan állítja a négy arché egyikének, a víznek helyébe. Az első öt sor igealakja azonban apodiktikus hangú, köznapisága egyszerre eltörli a címszó keltette hangulati várakozást, s a hullámnak a magasat és mélyet összekötő, az ellentétek egymásnak feszülését szimbolizáló értelmét hívja elő. A természet végtelenbe nyúló tere, amelynek virtuális létét eddig feltételezhettük, a *nap* szóban az égitestre vonatkoztatottságot sugallja. Ezt a lezárulást megerősíti a látvány-nyal összekapcsolt mozgási folyamat, a *bukik át* íves, a Nap pályájára emlékeztető vonalvezetése, a helyhatározónak (*felettünk*) a szubjektív én helyét is egyúttal kijelölő jelentése. A nyitott tér, a felül ívelő mozgással tehát lezáródik, a *mi* helye, a kozmikus távlatoktól elzártan, valahol alul, lent jelölődik ki.

A *nap* szó írásképe azonban ellentmondani látszik a cím keltette várakozásnak, így a főnév az olvasói elvárást nemcsak hangulatilag, hanem képi és lát-

ványszinten is megsérti, illetve betöltetlenül hagyja. A *nap* mint időtartam jelentése a második sor kontextusában megerősítést nyer a *holnap* által. A komparatív fordulat (*úgy... ahogyan...*) így a tér- és látványábrázolást részlegesen háttérbe szorítja, és a hangsúlyt az időre mint folyamatra helyezi: *nap* ('ma') – *holnap*. A tér közvetetten mégis ábrázolódik: nem egy konkrét jelentéstartalmú főnév fejezi ki, hanem egy szemiotikailag csak a szövegkontextusból kiegészülő határozószó (*keresztül*). Ezt az emfázist, ezt az értelmi tagolást azonban épp az időt kifejező szó, a *holnap* adja. A szabályos komparatív szerkezet a *nap* ('égitest?', 'időtartam?') lenyugvása, elmúlása és a holnapot megelőző 'mi' között teremt megfelelést. A hasonlat sajátosságát a hasonlítottban és a hasonlítóban közvetetten egyaránt jelzett 'mi' adja: melyre előbb csak egy rag utal, majd maga a grammatikai alany. A hasonlóság alapját képező, hasonló látványt rejtő, ironikus hangú igék kölcsönviszonyban állnak egymással (*bukik át – esünk keresztül*), miáltal az emberi és az öröknek tetsző, szélesebb dimenziók összekapcsolódnak egy groteszk látványban és két, egymással virtuálisan összeérő időpillanatban, hisz az igék szemantikai tartalma sem a 'má'-nak, sem a *holnap*-nak nem a folyamatáról, tartamáról informál, hanem egy esetlen, ügyetlen, de gyorsan lezáródó mozgásban kifejeződő pillanatnyiságról.

A 2–3. sor enjembement-ja az 1. és 2. sor formaszervezésében játszik szerepet, noha a *feleltünk – keresztül* inkább csak a magánhangzók rendjében, mint rímtechnikailag feleltethető meg egymásnak, főként a második sor szótagszám-gyarapítása miatt előállt ritmustörés következtében, ugyanakkor a *képzeletben* enjembement-os elkülönítése, az 1. és 2. sor komparatív szerkezetének egyszerűbbé, tisztábbá tételét is segíti (bár grammatikailag nem teljes a párhuzam, mivel a mondatrészek sorrendje nem egyezik). A hangtanilag előjelzett képzeletben (lásd az alliteráló *k* és *ke/ké* hangkapcsolatot) formai különállása és mondattani aszimmetriája révén szemantikai fordulatot jelez. Az első két sor kijelentését labilissá, bizonytalanná teszi. Eltörli a hasonlító szerkezet egyszerűségét, megtöri a párhuzamot, a vers virtuális világát egy újabb, belőle nyíló virtualitásba, valamiféle megkettőzöttségbe vezeti át. Az írásjelek értelmében a képzeletbeliség csak a *holnap* élményére vonatkozik, a 3–5. sor szokatlan képei és a főnév már említett formai funkciója miatt azonban a vers további részleteit is ebben az újabb, általa megnyitott dimenzióban képzelhetjük el. Ez annál is inkább így lehet, mert a következő sorok átlépik a grammatikai szabályokat, és egymást kizáró percepciókat sorakoztatnak egymás mellé. A vers rendjét, rendezettségét a 3. sor írásjelétől kezdve az elváló egységen (3–5. sor) belüli grammatikai ismétlés, valamint az ezt felváltó, de vele össze is fonódó képzeletbeli látványon alapuló asszociatív építkezés adja. A határozói igenév és a ragos főnév kapcsolata (sorrendcserével ugyan, de) megismétlődik: *dobogón állva, görnyesztve négykézlábra*; a harmadik tagban viszont már csak a határozóragos főnév maradt meg: *délkörön*. A jel-

zője ugyanakkor beleilleszkedik a 3–5. sor hangulatilag homogén kibontakozású jelzősorozatába: *csámpás*, görnyedt (*görnyesztve*), *korhadt* – megteremtve ezzel a grammatikai alapú szerveződésből a képi-asszociatív rendeződésbe való átmenetet. A *csámpás*-ság, a *négykézláb*-on görnyedés, a *talp*-on állás, avagy a *hanyatt* fekvés (a szokatlan, valamiféle irreális látványt idéző *talppal hanyatt* sorzáró fordulata elbizonytalanító, két testtartást, testhelyzetet mos egybe, ezért logikailag nehezen felfejthető) akár az emberi élet stációit is szimbolizálhatják. Az idő és a tér dimenziói mindezt absztrakttá teszik. A sorok a teret a *dobogó*-tól a *délkör*-ig ugyanis hirtelen kinyitják, megnövelik. Az időt pedig az *és* kötőszó kontextuálisan temporális szerepe mellett, a *majdan* időbeli nyitottságával, és az igék helyett álló határozói igenevek (*állva*, *görnyesztve*) időbeli bezáratlanságával, állapotszerűségével fejezik ki. A képek virtualitását, a percepciók ellentmondásait, képtelenségeit a grammatikai szabályok teremtette elvárások leplezik le, hiszen a 2–5. sor a mondatsszervező igei állítmány miatt együvé tartozik, ám az ige (*esünk keresztül*) és a határozói igenevek (*állva*, *görnyesztve*, [*hanyatt*] ‘fekve’) jelentései (tudniillik azonos személyre, azonos időben vonatkoztatottságuk esetén) kizárják egymást. Az írásjel és a sorhatárok a szabálytalanságot erősítik, hiszen szövegszinten nem segítik elő az *és* és a *majdan* szavak eredeti jelentésének, az időbeli folyamat érzékeltetésének kibomlását. Ám ha a *majdan* sorzáró szerepét – melyet valószínűleg a nagyjából azonos, a kiegyenlítettség érzetét keltő sorhosszúság (10–12 szótag), és azonos/hasonló hangrendi zárás kíván meg: *á-a*, *a-a*, *a-a* – felcseréljük olvasatunkban az 5. sor nyitó-szerépével, akkor a 3–5. sor önmagában zárt, az igétől elváló egysége egyértelműbb lesz: *majdan a korhadt délkörön talppal hanyatt*. A vessző hiánya a szónak az őt megelőző és az őt követő képhez való tartozását is lehetővé teszi, a majdaniság, a jövőbeliség jelentését megerősítve ezáltal.

A vers első mondatának, első egységének kohézióját tehát a szigorú grammatikai szabályok helyébe lépő képi asszociáció teremtette meg, mely az emberre, az emberi élet folyamatára, stádiumai egymásra következésére utalhat. A *holnap*-ról, a *majdan*-ról van szó, annak megéléséről, eljövételének egyszerre rezignált, ironikus és abszurd fogadtatásáról. Ami a pozitív érzelmeket, élményt, valamiféle értelemben a felülkerekedést, a felemelkedést szimbolizálhatná, az a *dobogó* szóban fejeződik ki, jelzője azonban – *csámpás* – ironikusan ellenpontos. Inverzióként olvasva a szókapcsolatot, tehát a ‘*dobogón csámpásan állva*’ megfordításaként: az emberi tulajdonság tárgyi világra való kivetítését észlelhetjük. Ha megszemélyesítésként nem is értelmezhető, de élettelennek élő tulajdonságával való felruházását mutatja a *korhadt délkör* jelzős viszonya is, mely egy fa pusztulását az egész glóbusz képével kapcsolja össze. Szokatlan a képzőhasználat a *görnyesztve* szóban, hiszen a határozói ige-név relatív tövén a gyakori, momentán cselekvést kifejező mozzanatos képző helyett (görny-ed) egy ritka, műveltetést, valamilyen állapotba jutást kife-

jező képző áll: *görny-eszt*, mely elveszi az alany cselekvési lehetőségét, helyette a passzivitást, az irányítotttságot jelzi. Maguk a határozói igenevek is szó-fajuknál fogva állapotra, egy mozdulatba való beledermedtségre utalnak, eltörölve az ige aktivitását. A harmadik időbeli stádiumból a cselekvés lehetősége már teljesen kivész, még az erre vonatkozó közvetettséget tartalmazó határozói igenév is eltűnik, a sor nominalizálódik, de általa enigmatikus is lesz. A szemantikai, grammatikai hiány továbbra is betöltetlen marad, csak a képi elemek kontinuitása érvényesül. Igaz, ez is csak részlegesen, mert a *talppal hanyatt* nem utalhat konkrét testhelyezetre, látványra, mint a négykézlábra görnyedés például, inkább az általa keltett asszociáció az, ami hasonlatos és folytatolagos a korábbiakhoz képest. A „kiegészítések”, a hiányok feloldása – melyek az előző képek motivációira épülhetnek – egyértelműsítének, de ezáltal esztétikailag degradálnák is a verssort. Például: *hanyatt* 'fekve'. Frazeológiailag a *talppal* egyébként is szinte kiegészíthetetlen, inkább csak körülírható, jelentése épp csak sejthető. Például úgy, hogy a *néző* felé fordított lábfej, talp, egy szokatlan perspektívából szemlélt, hanyatt fekvő test látványát asszociálhatja. Mindenesetre a kiszolgáltatottság, az élettelenység képzetkörébe tartozik a *korhadt* jelzői szerepű szóval együtt. Másrésről, s ezt a grammatikai rend indokolja, tudniillik az ige (*esünk*) mondatsszervező szerepe: a hanyatt esés groteszk látványa is felidéződhet a mondatból. A nyelvi szabálynak azonban a többszörös hátravetettség, valamint a *keresztül* és a *hanyatt* egymást kizáró értelme ellentmond, így az állítmány és az állapothatározó (cselekvés és állapot) csak a vers egészének szövegszintjén, asszociatívan tarthat össze.

A vers második egységét egy újabb komparatív szerkezet nyitja meg (6–7. sor). Az összevetés alapja a *csúfság*, pontosabban a „csúfabb integetés”. Általa meglehetősen távoli képek, a *nap* és a *hídlábak* kapcsolódnak össze. Mindkét főnévnek van előzménye az első részben, a *nap* szó időt kifejező (esetleg égitest) értelmét az első sor, míg a *hídlábak* jelentéstartományát a címszó előlegezte meg. Az utóbbi, a 'híd', 'víz' jelentésérintkezés által a *nap* 'égitest' jelentését hívja elő ismét (hiszen általában egy hasonlat elemei egymáshoz közel álló, vagy hasonló fogalmi kategóriák). A megszemélyesített tárgyak között (pontosabban képzeletbeli cselekedeteik hatása között) kvantitatív különbség van. A hídláb szimbolizálta jelentés ezért előtérbe kerül, a hozzá kapcsolódó „csúf” fokozó képzőt kap. A megszemélyesítés kifejezte abszurdítás mögött, a hullámmozgással folyó vízben tükröződő, s e vízfelszín által mozgásba hozott, egy integető kézre emlékeztető hídláb látványa rejtőzhet. E látvány csak akkor képzelhető el, s a „csúfság” épp erre utalhat, ha a híd pillérei nem záródnak össze, s vagy roncsoltan, vagy befejezetlenül, mindenesetre funkciójukat be nem töltve, a két partot össze nem kötve állnak, merednek ki a vízfelszínből. A funkciótlan és beteljesületlenség e jelképével lép kapcsolatba a *nap* (*ez a nap*), melyet ha égitestként értelmezzünk, úgy a látvány

sztintjén pusztán egy megerősítést kapjuk az előző természeti képnek; ha temporálisan a 'ma' olvasataként, akkor gazdagabb jelentést bonthatunk ki belőle. Az integető, 'búcsút intő' nap az elmúlás, lezárulás jelképe, s mint ilyen, az első versegység mulandóság felé haladó képeivel tart rokonságot. Ott az egész emberi élet, itt egyetlen nap diadal nélküli lezárásáról van szó. A *visszhangos glória* ugyanis nem sok jóval kecsegtet. Képileg e jelzős szerkezetet, szinesztéziát a *nap* lebegtetett kettős jelentése, ez esetben az égitestre utaló, hívhatta asszociatíván elő. A szokatlan, kellemetlen érzeteket keltő jelző ironikussá teszi e dicsőséget, mint a vers első egységében a hasonló szimbolikával bíró *dobogó*-t a *csámpás* determináns. A *visszhangos glória* grammatikai kapcsoltsága nem egyértelmű: a *hídlábak*-hoz és a *nap*-hoz egyaránt tartozhatna, hisz közbeékeléses szerkezetet éppúgy láthatunk a 6–7. sorban, mint hátravetett, inverziós megoldást (1. 'a hídlábak visszhangos glóriával csúfabbban intettek', 2. 'visszhangos glóriával a nap'). Magának a szinesztéziának (itt hanghatás + látvány összekapcsolása) mint szóképnek a jelentése is elbizonytalanító, általa a jelenségnek inkább az érzete, semmint logikai jelentése ragadható meg. Az összekapcsolt érzéktérületek szeletei azonban Kondornál oly távoliak, hogy a hasonlat alapjának kirajzolását egyáltalán nem segítik, inkább a vers e kisebb egységén (6–7. sor) belül enigmatikusságot teremtenek, míg a vers egésze (eddig értelmezett részletei) felé megnyitják az asszociációs mezőt. Ezért a szóban forgó szókép által az elismerés, a dicsőség, az ünneplés kellemetlen, kényszeredett, vanitasszerű megítélésére következtethetünk.

A 6. sor kezdete átmenet nélküli, és az elmondottakon túl, azon, egyelőre nem felismerhető motiváció révén kelt feszültséget, hogy vajon összefügg-e, és miként függ össze a vers első egységének lírai alanya (a 'mi') és a 6–7. sor harmadik személye. A bizonytalanságot a szövegszemantikai szinten hagyományosan analogikus szerepű határozott névelő is fokozza, hiszen funkciójánál fogva olyan előzetes, a vers virtuális világában kibomló értelem ismeretét feltételeznél, amely az előző sorokban nincs jelen. Eddig ugyanis sem hídlábakról, sem szinonimikus szerepű elemekről nem olvashattunk. A zenei auftaktra emlékeztető *még* szöveg szintű funkciója is bizonytalan (avagy olvasható inverzióként: 'a hídlábak még csúfabbban intenek'). Ebbe a sorba – az elbizonytalanító elemek sorába – tartozik a lírai személyváltással együtt jelentkező idősíkváltás is: az *intettek* múltat jelez.

A 8–9. sor folytatja a múltidejűséget, a mondat alanya (ismét általános alany) újból a többes szám első személy lesz. A két verssornyi mondategész tagozódása a 6–7. soréval rokonságot mutat, mivel itt is és ott is a hármasságot, a hasonló hosszúságú, írásjelekkel tagolt egységeket figyelhetjük meg. Ezáltal – retrospektíven értelmezve – a talányos jelentésű *visszhangos glória* a mondat első részéhez tartozna szorosabban, mivel a 8–9. sor egy költői inverzió (hiperbaton): a harmadik egységnek az elsőhöz való grammatikai-sze-

mantikai tartozását rejti. A *tenger* és a *ladika* főnevek a víz képzetkörével, tehát a címszó és a 6–7. sor *hídláb* szavával alkotnak egy asszociációs mezőt. A *hanyatt* szó az 5. sor utolsó szavának megismétlése, most is disszonáns konnotációt teremt: *indultunk hanyatt*. Logikailag, elhagyásos szerkezetként (ellipszis) értelmezve, oldható fel: *hanyatt* 'fekve' a *ladikában*. Ezt az olvasati lehetőséget a gradáció megerősíti. A *sőt* fokozó értelme ugyanis bizonyos szempontból összevethető jelenségeket, állapotokat, dolgokat stb. feltételez. A *meztelen-ség* ezért a 'hanyatt fekvésnek' lehet fokozással egybekapcsolt gradációs párja, a komparatív alapot szemantikailag a kiszolgáltatottság, magathetetlenség élménye adja, szintaktikailag az ismétlődő határozói funkció ('indultunk hanyatt fekvé', 'indultunk meztelen-ül'). Az indulás, a valaminek nekikezdés, és általában a kezdet mint a születés, az energiákkal, reményekkel telítettség stációja pozitív érzelmeket hordoz. A költeményben többször szereplő, szimbolikusan értelmezhető testtartások, testhelyzetek feltételezik itt is a mozdulatnak, az indulás mozzanatának látványi értelmezését. A vers azonban az olvasói elvárásnak ironikusan ellenáll, mégpedig egy ide nem tartozó, retrospektíven ugyanakkor ekvivalens testhelyzet leírásával: *hanyatt*. Mindenféle lendületet, reményt és bizalmat megkérdőjelez ez a szembenállás, a cselekvés kimenetele eleve kétségesnek tűnik. Ugyanezt a reménytelenséget sugallja a *tengernek baltával faragott ladikában* nekiindulás külsődleges körülménye is. A 'ladik' még kicsinyítőképzőt is kap, a tengerrel szemben még inkább pontszerűvé zsugorodik. Pedig az erőfeszítés heroikus, a tengernek nekivágás ténye mellett, ezt érzékelteti a kézzel (baltával) faragás mesteremberes, szívós munkálkodására történő utalás is.

A 10. sor önmagában alkot mondatot. Múltidejű, újból a grammatikai harmadik személyre vált, és ezáltal ritmust teremt a korábbi versegységek közt, vagyis ebben az értelemben formaszervező szerepű. A mondatstruktúra szabályos tükörszimmetriájával (alany+állítmány majd állítmány+alany) elrendezettséget sugároz, mint ahogy a szemantikai szint is: valami lezárult a természet rendje szerint. Az *ékkő* és a *Nap* (ezúttal bizonyosan az égitest, hiszen az írásképp egyértelműsít) a természet elemei, és a kozmikum nem emberi léptékű folyamatainak részesei. A végtelenül hosszúnak tetsző temporális történések azonban grammatikailag a múlt időnek, kompozicionálisan az el-lentételezésnek köszönhetően, hirtelenül az emberi szférába vonódnak, hiszen nem a múltbeli időtartam lényegiségén van a hangsúly (a megkövülés évezredekig tart, a Nap lenyugvása végtelenül sokszor ismétlődött már), hanem a jelenben megélt pillanaton, az éppen elmúlás tényén. A 8–9. sor indulása és a 10. sor lezárulást, elmúlást idéző képei közt beláthatatlanul sok idő telt el, de minderről alig szerzünk, szerezhetünk tudomást. Csak az ellentétes időpólusok hangsúlyosak, de még inkább csak a lezárulás rezignált élménye, hiszen az előző két sor értelmileg, a vers egésze hangulatilag, asszociatíven és kompozicionálisan is (a fentebb említett ritmikusság, a sortagolás

szempontjából például) ide kulminál. A 10. sor a vers nyugvópontja. Mindez zeneileg is kifejezésre jut, hiszen a *k*-hangok sorozatára az *l*, *m*, *n* lágy hangzású kapcsolata felel, a hullámok játékára, loccsanására emlékeztető trochaikus lejtéssel táncol a mondat.

A nyugalom azonban látszólagos, a vers írásképpen is elkülönülő 11. sora egyszersmind a kötet egyik cikluscíme az önmagában hordozott feszültség által szinte lecsap az andalító hullámokra. A képi percepció és a korábbi verssorokból kiegészíthetetlen grammatikai hiány teljesen elszigeteli az utolsó sort. A költői intenciónak megfelelően csak az írásjelek szempontjából tekinthetjük mondatnak a verssort, valójában egy jelöltjét, alanyát vesztett csonka metafora ez. Hogy kire vagy mire vonatkozik – logikailag megválaszolatlanoknak tetszik. A vers egészének oppozicionális szerkesztése és (szó) képisége, asszociációs síkjainak (természeti elemek, az erőfeszítés és a lehetetlenség élménye) felidézése révén azonban nyilvánvaló a kontextus folytonossága. A hermeneutikai interpretációs modellt figyelembe vevő értelmezés az első szinten nem juthat tovább annál a megállapításnál, hogy a jelzővel ellátott metaforikus szerepű *madárszárny*, a törekenység, a finomság jelképe lehet. Pars pro toto-ként értelmezve a szárnyat, a csonkoltság képzetén keresztül, végső soron a képtelenség, a lehetetlenség gondolatához jutunk. A madárszárny ekevasba kényszerítése a *baltával faragott ladikában* a tengernek nekivágó ember vállalkozásához hasonlatos. A korábbi színekdochék: *talp*, *négykézláb*, vagyis az emberre utaló testrészek, ezt a parallelitást (ember és a madár közöttit) látszanak megerősíteni. A verssor hosszú szótagjainak lükettése agresszívan eltörli a botladozónak, esetlennek tetsző, a szegett szárnyú madár szárnyacsapkodását implikáló rövid szótagokat.

3. Második, „retrospektív” értelmezés

A vers érzékelő megértése sorról sorra, egyik imaginatív képtől a másikig, a lírai konzisztencia törésvonalaiba ütközik. A látvány felépítettsége, a nyelvi reprezentáció újrakezdései, az ex abrupto átmenetek gátolják az átfogó motíváció megtalálását. A lírai mozgás nyilvánvaló megtörtsége azonban – úgy tűnik – a lehetséges konstruáló elvek közül leginkább az egyik leggyakoribb és látványi alapú teóriával ragadható meg. A tér-idő relációjának kijelöléséről, megkonstruálásáról van szó, mely a lírai műfajokban általában, de a *Hullámok* című versben lényegileg is, nagy szerepet játszik a befogadás egész folyamatában, így modellálása fontos, alapvető jelentőségű lehet.

A vers a legelső pillanattól fogva tér és idő szoros összetartozását szimbolizálja tárgyi: természeti és az emberi létre utaló elemeivel, illetve azok mozgásfolyamataival. A mozgások, a történelem térben és időben lezajló eseményei a temporalitás és a térbeliség szempontját egyaránt a befogadói figyelem középpontjába állítják. A konkretizációt azonban nem segítik (szintén

már az első komparatív szerkezetre utaló kötőszótól fogva) csak a „valahol, valami történik” élményét adják.

A vers lokális pontjait kétféle térelem-típus rajzolja ki. Lengacker fogalomhasználatával élve: egyrészt az egyetemes tér, a „base” elemei, jelen esetben: a *Nap*, a *délkör*, a *tenger*; és a „profile” (profil) komponensei: a *dobogó*, a *hídláb*, a *ladika*, az *ékkő*, majd az *ekevas* és a *madárszárny*.⁴ A *Hullámokban* a base legprototipikusabb jelentésegység-elemei játszanak szerepet, bázisstartományuk utalása a négy archéra (hullám – víz, Nap – tűz, délkör – föld, madárszárny – levegő) nyilvánvaló. Általuk a tér mindhárom dimenziója megnyílik, annál is inkább, mert a mozgásfolyamatok (*bukik át, indultunk*) megerősítik az imaginatív tér teljességét, vektorális irányultságuk a fent-lent, elől-hátul térszegmentumait egyaránt kirajzolják és összekapcsolják. A szubsztanciális elemek ugyanakkor jelzetlenek, önértékű hangulatukat a vers közvetetten kapcsolódó szóképei, szemantikai egységei befolyásolják (kivéve a *korhadtt délkör* szókapcsolatot), ezért nem idéznek ürességet, vagyis a kozmikus totalitás szervesen egészül ki a profile elemeivel. Ez utóbbi dolgok az első pillanattól fogva kombinatívan vannak jelen, vagyis: például a *csámpás dobogó*-nak és a *hídlábak*-nak nem érezzük a szemantika által sugallt egymástól való elkülönültségét. Az elemek, látványok egybejátszását a grammatikai szabálytalanságok idézik elő. Az egymásba mosódottság, a profile elemeit határoló körvonalak eltűnésének érzete indokolható persze a percepció sajátosságaival is, vagyis a tér-idő ábrázolás szempontjából, mégpedig kétszerezsen. Egyrészt az akcidentális elemek lényegi, kétirányú kötődéséről van szó. Ezek ugyanis hordozóivá válnak a kozmosz tulajdonságainak éppúgy, mint a benne eleinte csak közvetetten jelen lévő (egy hasonlattal becsempésztett) ember mozdulatainak, antropológiai jellemzőinek. A *dobogó* jelzője (*csámpás*) a *hídlábak*-hoz kapcsolt megszemélyesítés (*intettek*) az emberi szféra jelenvalóságát, illetve az ebben való „benne-létet”, míg a hasonlat révén a *nap* és a *dobogó*, valamint a *dobogó* és a *délkör* összetartozása, a kozmikus kivetítettségét hivatottak jelezni. Mikro- és makrokozmosz léptékváltása természetességgel oldódik föl – de lényeges hangsúlyozni, hogy éppen képileg, vizionáriusan –, mert a sorok tagoltsága, tördeltsége, a szokatlan szintaktikai, sőt morfológiai megoldások épp ennek ellenkezőjét, tudniillik az ex abrupto, előkészület nélküli átmeneteket érzékeltetik.

Másrészt a körvonalak egymásba tűnését a tér negyedik dimenziójának, az időnek, a másik három dimenzióval való szoros összefonódottsága, és e szubsztanciális viszony erőteljes hangsúlyozottsága eredményezi. Legnyilvánvalóbb jele ennek a *nap* kétértelmű utalása. A hangsor jelöltjét az idő és a tér jellegzetes elemére egyaránt vonatkoztathatjuk, hiszen a *nap* a base térelemeként egyértelműen csak a verszárásban szerepel, ebben az írásjelhasználat megerősít bennünket (nagybetűs *Nap*). Az első sor hasonlatában és a vers második egységében a szó többjelentésű mivoltára játszik rá ugyanis a mű,

pontosabban a vele kapcsolatos folyamatok kauzális összefüggésére: egy naptári nap elmúlása mögött az égitest mozgásához kötött megfigyelés áll. A szemantikailag, grammatikailag csatolt elemek (a hasonlat második tagja, vagy a közbeékelés) elbizonytalanítanak, mivel a lírai konzisztencia megragadásának érdekében a tulajdonképpeni egyértelműséget vágyó olvasó nem lehet bizonyos benne, hogy a *bukik át* a naplemente ívének ironikus, groteszk vizuális percepciójához kötődik inkább, az *esünk keresztül, állva* stb. térbeliséget sejtető retrospektív vonzásában; avagy az idő múlását érzékelteti, mint ahogy ezt az írásjel indokolná. Mivel a 9. sorig ez a tér-időbeli kettősség folyamatosan fennmarad, az olvasói tudatot erős oszcillációra kényszerítve, a látvány elszakad a realitástól, szervességét, folytonosságát csak a virtualitáson belül nyeri el, mégpedig úgy, hogy a dolgok és történések tárgyiassága kezdettől fogva átmetaforizálódik (szélesebb értelemben allegorizálódik). A jelölők egymással s nem pedig egy szimmetrikus jelölttel alakítják ki a kapcsolatukat. A realitást, a mindennapi tapasztalatokat kereső olvasó ezért – épp a hullámmozgásnak a fent és a lent pólusait megmutató, ellentéteket vegyítő természetére való versbeli utalás miatt – diszkontinuitást tapasztal, hiszen vonatkoztatási kísérletei újra és újra csődöt mondanak, mindemellett a vers maga – noha következetesen, de a befogadói elvárás ellenében hatva – a kettősséget érvényesíti mint rendezőelvet. A térelemeket, majd az idő és tér összefonódottságának értelmezése után az időszegmentációt „önmagában” megfigyelve, a következők állapíthatók meg: a jelen, a jövő és a múlt idősíkjai egyaránt szerepelnek, de sorrendiségük megbontja a linearitást, így meditatív, emlékező attitűdöt idéznek. Az utolsó két sor kivételével a vers felfogható egy olyan virtuális eseménysornak, amely kezdetét a mű második egységével veszi, befejezést pedig a vers első egységének lezárulásával kap (*majdan... talppal hanyatt*). A *ladikában* hanyatt fekvő emberek a naplementét szemlélik; a lassan kibomló látványt a fejük felett, ívesnek tetsző nap-pálya rajzolja meg és indítja el egyúttal az emberi sorsot szimbolizáló képeket. Mivel az idősíkok lineárisak, a képi percepciók mimetikusán irreálisak, ezért nyilvánvaló, hogy a költői intenció nem egy tényleges eseménysor rekonstruálását célozza. Ebben a vers időkezelése más vonatkozásban is megerősíti olvasóját.

A múlt és a jövő grammatikailag egyértelműen jelzett síkjai mellett ugyanis a jelen státusa bizonytalan, hiszen a 4. sorig ugyan jelenidejűnek érzékeljük a verskezdetet, a *majdan* időbeli utalása azonban visszamenőleg is érvényesül (grammatikailag, szintaktikailag ez mindenestre lehetséges), ezért akár a jelentől a jövőig tartó eseménysorról, akár a jövőben kibomló egymásutániságról is szó lehet. A *hídlábak csúfabbán intettek / mint ez a nap* hasonlata ismét a jelen bizonytalan felsejlését eredményezi, mégpedig egy a múlt idő jelzettségének (*indultunk*) ellentmondó, a parole és nem a langue szabályaira utaló deiktikus szerepű (vagyis előre utaló, magas hangrendű) mutatószó

által. E keresetlen, szemantikailag a megformálatlanság érzetét keltő szó, konkrét utalásával a jelölők egymásra vonatkoztatottságát egészen nyilvánvalóvá teszi (*ez*, vagyis 'a virtuális világ holnapja' / 'napkorongra'), az időbeliséget viszont megbontja.

Az utolsó előtti sor múltidejűsége nyilvánvaló, de az *és* kötőszó itt egyidejűséget éppúgy kifejez, mint egymásutániséget. Az *ékkövek kövül*-ése az idő kozmikuságára utal (megteremtve a térbeli makrostruktúra időbeli párját), míg a naplemente az emberi léptéket (mikrostruktúra) szimbolizálja. A kapcsolatos kötőszó által a folyamatok temporálisan egymás mellé rendelődnek (a térbeli léptékváltás után időbelit előidézve), és jelzik az emberi szubjektumnak a kozmikus térben való jelenvalóságát és jelenvalósága lényegtelenségét. E verssor ugyanis a természet embertől független, saját törvényszerűségeit követő világára éppúgy utalhat (ekképp az időbeli mellérendelés avagy egymásutániség ténye mellékes), mint ahogy tükrözheti az emberi megfigyelőképeség sajátosságait és határait azáltal, hogy az emberi értelemnek befoghatatlan időtartam mellé a szubjektumot önmagát szimbolizáló, rövid időfolyamat leírását állítja.

Az utolsó sor túlmutat az időbeliség kérdésén. Mivel nem tartalmaz predikatív szerkezetet, és az ige hiányát kontextuálisan sem pótolhatjuk, a benne rejtő kép úgy olvasható, mint az idő múlásától függetlenül létező szimbólum. A jelzői szerepű befejezett melléknévi igenév (*fogott*) azonban mást sugall, mint a grammatikai hiány. Morfológiailag a lezárt múltat, szemantikailag a bezárult teret. Mégpedig a hirtelen és egyetlen pontba összesűrűsödött időt és teret, mely fogva tart, s valami emberfeletti, lehetetlen erőfeszítésre kényszerít. A történés elszenvedője a *madárszárny*. Metaforikusságának motivikus feloldása nehézségekbe ütközik – legalábbis a vers szövegvilágán belül. Az idő és a tér makro- és mikrostrukturális rendszerébe belevetett ember és az általa jelzett eseménysorok, időfolyamatok szempontjából azonban felfejthető. Hiszen nyilvánvaló, hogy a mindvégig konkretizálatlanul hagyott *mi*, s mögötte a lírai én, folyamatos, időbeli és térbeli léptékváltásokon keresztül bekövetkezett eltárgyasodásának vagyunk tanúi. Ember és természet egygyé válását a *tengernek indul*-ás – ráadásul a *hanyatt fekvés* és *meztelenség* kiszolgáltatott pozíciójában – egyértelműen jelzi, felidézve egy misztikus náász képzetét is. A vizuálisan megjelenő tárgyi, dologi tulajdonságok korlátozás nélkül továbbra is érvényesként mutatkoznak meg tehát, méghozzá valamiféle időtlen folyamat kifejezőiként, és az individuálisan ugyan nem egyéniesített, de mindvégig antropomorf meghatározottságú humánus átalakulásának történéseként. Az utolsó sorban az eltárgyasodott emberi létező időtlenül, vagyis örökre, a dolgok sorsában való osztozásra kényszerítetik.

4. A tér és az idő versszervező szerepe Kondor Béla költészetében

A *Hullámok* mint a Kondor-versek tér-idő ábrázolásának reprezentáns műve, felveti az életműbeli analógiák lehetőségét.

Kondor Béla verseiben a tér-idő összefonódottságának – az idő mint a tér negyedik dimenziója einsteini elvének – érvényesülése a térszegmentumokat és idősíkokat egymással összekötő mozgások ábrázolása révén valósul meg.

A Kondor-versek tere a sokaság, a sok-komponensűség érzetét kelti, ennek oka a profile benépesítése metaforizált, megszemélyesített tárgyakkal, melyek oximoront hordozó jelzőik, anaforikus, visszautaló szerepű névelőik által a jelölők egymásra vonatkoztatottságát teremtik meg. Ezért a tárgyak – határvonalaik feloldódása következtében, illetve mozgásaik révén – dinamikus kusságot, vagy egyszerűen az időben, a térben kibomló folyamatot, tartamot szimbolizálnak.

És előbújnak földbéli lakokból
és mennyei szárnyasajton törnek elő.
Bányából és égből szabadult lelkek
vannak; néven szólítanak, csendesen
megállnak és képmásukról jeges
veríték csorog arcodon már...

(*Bánya*)

Fejbiccentve köszönök a parányi
póknak. Lágy fonál aljában
kuporog mosolyogva ő és a
pókfonál a langyos égen áll,
vetekedve angyali hajjal.

(*Ősz. Kis rapszódia*)

A komoly felhők
szoknyácskája alá
beférkőzött az arany-Nap.

[...]

Nincs többé ablak
és semmi ház,
nincs ruha, kuckó
és aranyos székény többé!

(*Egy boldogságtöredék. W. Blake úrnak tisztelettel a másvilágra*)

A base elemei önértékű hangulatukkal (jelző vagy bővített szerkezet nélkül), például: Nap, ég, Föld, tenger, folyó, lent stb. ugyanúgy szerepelnek a versekben, mint az egyetemes térre sajátos asszociációk és allegorikus megszemélyesítések révén utaló szóalakok (*fent a hatalmas éjszaka, a hatalmas éjszaka [...] tollászkodik; tengerszemét kívántam neked, fehér tó, zöld és lila rét stb.*).

A profile szerepe azonban hangsúlyosabb, horizontális kidolgozottsága erőteljesebb, mint a base vertikálitása, akár tagoltságában, akár kijelöltségében. Ugyanakkor a fent világának dominanciája a lenttel (az emberi létszféra alatti világgal) szemben meghatározó. Mégis a vertikálitás kérdését legcizelláltabban bemutató *Angyal, ördög, költő* is a Föld és az ég régióiban játszódik lényegében. A mély, minden közvettség nélkül, képiséget a fogalmi jelentéssel felcserélve, az emberi szubjektumba tevődik át (például *Ősz*), vagy a víz mélységeiben nyílik meg imaginatívan (*Dunapart*).

A tér jellegzetes léptékváltásai, vagyis a *Hullámokban* is megfigyelhető makro- és mikrostrukturális érintkezések, számos költemény kompozíciós elvét szolgálják (például *Két vers, I.*; *Pillanatnyi akadozás nagyon hosszú ideig; Éjszaka; Ide érkeztünk* stb.). A nagy és a kicsi viszonyrendszerének kiépülése a Kondor-versekben a szubjektum deperszonifikációs folyamatainak függvénye, amit azonban végső soron mégis az individuum „felügyel”. (Például az utca lökdösődő forgatagának szituációjába helyezett én, a tárgyi világban kibomló események alávetettjeként nyitja meg emlékei, gondolatai asszociatív sorát:

Éreztem, hogy drótból
és árnyékból készült évszámok
patakszanak üttöremben,
ugrálnak sebzett vérrögök
gyanánt.

[...]

Járművek keresztezik egymást,
pillanatnyi gondolatok...

(*Pillanatnyi akadozás, nagyon hosszú ideig*)

A Kondor-versek térábrázolással szervesen összefüggő temporális sajátosságai, az időfolyamatok kiépülésének vagy megszakítottságának önmagában vett jellegzetessége felől is megközelíthetők. Így e helyütt a változás és a folyamatosság egymást feltételező, de egymást ugyanakkor kizáró ellentéte; a kontinuitás–diszkontinuitás kettőssége, a kauzalitás és az időbeli sorrend átértékelése; a jelenségek időfelettségének kérdése tételeződik, majd mindezeknek a tér révén, a tér ellenében, a tér kiépülésével párhuzamosan történő kibomlása, érvényesülése.

Mindenekelőtt megállapítható, az idő kérdése lényegi Kondor Béla verseiben, noha a vonatkoztatható számos vers nem alkot filozófiai rendszerszerűség következetességével megragadott versvilágot, a líra poétikai keretei közt azonban mindenképpen szervesnek, immanensnek tetsző műegészekről van szó. Legszembetűnőbb jele ennek a grafikailag is jelzett, allegorizációt tükröző írásképi megoldás, az *Idő* több helyütt konkrétan megnevezett, egyébként a maga kategoriális elvontságában szerepeltetett fogalma (*Megiramod-*

nak a szavak...; *Intés; Csúnya próza; Kisebb látomás* stb.) Ez esetben egynéhány versszakra vagy a versegészre kiterjedő idő-metáforába ütközünk, amelynek folyamatos jelenléte egy olyan referenciamezőre utal, amelyet nem lehet rajta kívül más alkalmas predikátummal leírni.

Kondor, versei temporális vonatkoztatási pontjaként, szívesen utal egy bizonyos „akkor”-ra, amely a vers egészében enigmatikusan rejtve marad, semmiféle esemény által nem nyer szemantikai realizációt. Maga az utalószó is gyakorta csak az olvasói elvárásban – mintegy az elliptikus szerkesztést feloldandó – nyer (szó)formát. Így a vonatkoztatási pont kérdésében a vers az olvasói elvárás ellenében hat. Vannak anaforikus versekzetek (*A tányérmosó; Egy régiség; Történet I; Folyadékok* stb.), amelyek az „akkor”-t vagy a múltba (*Egy boldogságtöredék*), vagy a jelenbe (*Rögök*), vagy a jövőbe (*Jövendőlés*) segítik beépülni. A versek többnyire azonban a jelen pillanatnyiságát, valamely hozzákapcsolt reflexív mozzanat, emlékező attitűd, szituáció által, az időbeli kontinuitásba játsszák, akár a múlt, akár a jövő vonatkozásában. Az emlékezés jelen, múlt és jövő közti felcserélhetőségét Husserl annak a reflexív folyamatokban rejlő sajátságának a felismerése révén fogalmazza meg, hogy a jelenből kiinduló, a hozzá viszonyított idősíkok referálása a tudatban a jelen függvényévé transzformálódik. A *Mint* című vers zárósora pregnáns illusztrációja Husserl tételének: (*És most a száraz jövőre emlékezem.*) „Újként lép tehát ide a visszaemlékezés reproduktív visszaadó tudata, melynek korrelátuma a visszaidézett jelenvaló, éppmost-újrájával, az individuálisat múltként pregnáns értelemben immár nem jelenlétként karakterizálja, amely többé nem eleven most vagy éppmost (vagyis szélesebb értelmű jelenlét), hanem merő átmenetiség, elintézett és csak »újra« szemléljük. Másfelől pedig itt van az előrevetített emlékezés (rendesen várakozásnak nevezik, bár e kifejezés túl tágas és nemcsak szemléletes aktusokat fog át – bár ez érvényes a visszaemlékezés és előrevett emlékezés szavakra is), amely a jövőbelire vonatkozik pregnáns értelemben, ezt ugyanis az előrevett emlékezés tudata értelmében nem az éppmost eljövő eleven státusa jellemzi, nem fellépésben felfogott létrejövés, mégis jövőbelileg létrejövő.” (Husserl, Edmund, 1993. 3–27.) Az idősíkok szubjektív egymásra vonatkoztatottsága kapcsán már Platón is különösséget emlegetett, a jelenbe való átemelés pillanatát kivételesnek tartva. Ekképp az ismétlés művelete, a folyamatosság, nála egyfajta misztikus aktus (vö. Mészáros András, 1999. 73–80.). A Kondor-versek az idő-limesz feltörésének e „misztikus” tevékenységét gyakorolják, mégpedig a husserli „létrejövő” képlékenységének ismeretében. A jelen szituációjában reflexíven megjelenő múlt, a gyerekkori szerelem története, egyszer csak átvált a jelenbe, de mintha nem lenne távolság a felnőtt s a gyerekkor közt, az idő elmosódik, a diszkontinuitást egy grammatikai „hiba” helyreállítja (egy predikatív szerkezet elliptikus kihagyásával), s a következő igeidő már az emlékezet szabadságát szimbolikusan kifejező jelen időt reprezentálja:

Én szelíd mezétláb jártam akkor ott.

[...] betonkőfolyosókon sietve el; itt
szerelmem levett bőre is megszáradott.

Cingár, gyerekes szerelmem, pontos
hajfonatai, sokszínű szalag benne.
Ácsorgás hiába: Ő beteg, elmarad.
(Íme, a bajbajutott messzi város)

Jelen, múlt és jövő egybejátszásának kontinuitását példázza a *Valaki emlékének* című vers egy részlete, amely a jelenidejűséget valójában csak sejteti a versszituáció által, a tér „itt”-je pótolja az időbeli „most”-ot (a predikatív szerkezet itt is hiányzik):

Idebent pedig az emlékezés.

Felbomló arcok sora:
Én és ami megtörtént.
De nem tűnnek tova,
csak látszanak.

Kondor Béla verseiben az idő – a linearitás megtörése által – a teljességet megszüntetni képes ’most’ életminőségeinek, kauzális értelemben vett szerepeiknek különbségeit érzékelteti (a háromféle igeidő grammatikailag kifejezett szembenállása, elkülönítése erre utal). Avval, hogy a versek rögzítik a jelen, a múlt és a jövő időbeli különbségeit, a jelen ellenpólusaiként szereplő idősíkok jelentőséget nyernek – ám csak a jelen függvényében. Ami megtörtént, vagy történni fog, azt a jelen magába zárja, valamilyen entitásként megőrzi, megelőlegezi. Éppen ez utóbbiból adódik aztán az iménti megállapítás ellenkezője is: az idősíkok, a jelennek a versvilágban történő diszjunktív megjelenése következtében, valóban annak függvényeként és vele valami képp összeolvadva, meghosszabbításaként értelmeződnek. Mindezekből következően a szukcesszió mellett fellépő duráció kerülhet a versértelmezés középpontjába. Vagyis a tartam, amely az idő múlása ellenére marad valami képp változatlan. Kondor versei ugyanis zárlatukban a végtelenbe tágitott jelent, az örökké létezőt, avagy az időn kívül létezőt idézik. A múltban bekövetkezett események kauzalitása a jövő felé mutat, a jelen reflexiója felértékeli, lényegivé teszi azokat, s ezáltal a jövő mint önálló idősíkvész, feloldódik a limesz nélküli, a végtelenbe tartó jelenben.⁵ A versek ezt kompozicionálisan gyakran az utolsó sor strofikus elkülönítésével, grammatikailag a predikatív szerkezetek csonkításával, stilisztikailag az ellipsis valamely típusával idézik elő.

Most meg elvetemülten fáradsz és
megható hölgyembereket lábak szerint
osztva teremtesz oda-vissza, tétova párba.

Harisnyán lecsorgó könnyü gyöngyszem.
(*El nem hangzott beszélgetés*)

Szerelmem kofahangon biztatgatott
én meg elvettem testéből az étket.

Itt van a tél és én meztelen, romlott.
(*Kofahangon a kofák kínálgatták...*)

Leszel törekvő, árnyékos ostoba, okos
és apáid vágyódnak helyetted tova.
(*Intés*)

Majd indulnak az árva, fogvatartott gépek
hétrét görnyed a mafla halál, végleg
törött a kaszanyél. Elhagylak benneteket.
(*Végleg*)

Ő maga meg csavaroghat békétlenül erre,
haragos füstben és másféle szorító
homályban tovább, mindörökké.
(*Más*)

életem lapjai peregnek,
mint a könyveké, üresen hagyott
keserves könyvlapok peregnek.
(*Két vers*)

szikad az eső
a zajok mállanak
a csendek siklanak
elszorul az ember
(*Rögök*)

Bölcs Idő
elveszett az egész nagyszerűség, félek
gondolatban már egy üreset lapozok.
(*Megiramodnak a szavak...*)

A *távolabbra, tova, továbbhaladnak* és a térre utalás szempontjából szemantikailag rokon jelentésű szavak, a valamitől valami felé való folyamatos haladást, vagy elrugaszkodást kifejező szófordulatok gyakoriak a Kondor-versek

zárásában. Megerősítik a tér és idő fentebb jelzett (a vers virtuális világának kiépülése szempontjából értett) funkcionális hasonlóságot.

A tér vagy az idő éppúgy lehet verskonstrukciót lényegileg meghatározó tényező Kondor Béla költészetében, mint egyik a másikának alávett, a versvilág felépülése szempontjából akcidentális tényező. A térben percepcionált cselekvésfolyamatok által kibomló idő mint a tér negyedik dimenziója jelenik meg a *Hullámok* című vershez hasonlóan például a *Különös éjszakát álmodtam* címűben, ahol a tér és idő erős összefonódottságát pregnánsan jelzi a vers egy mondata, amelyben az idő metaforikusan maga végez térbeli mozgást, a tér eleme pedig időben kiterjedt folyamattal jelződik: *munkálnak a hantok / messze kerekednek az évek*.

A Kondor-versek másik típusában a temporalitás dominanciája fejeződik ki az idő örök, körbe futó mivoltának hangsúlyozása által. A tér itt pusztán irányokra, fentről lefelé ható (például *Jövedőlés*) vagy az elől-hátul térsíkjait jelző (például *Oszlopok; Ide érkeztiünk...*) viszonylatokra redukálódik. A versek e típusához gyakorta prófétai hangvétel, istenes tematika, a kivételesség élménye kapcsolódik.

A tér, pontosabban a mikrovilág cizellált térbeli kirajzolását, a hétköznapi-ság, a mindennapiság témájához kapcsolódó versek mutatják. A tér leszűkítése egy épületre, egy szobára az interieur-hangulatot imitáló versekben (imitálja: tudniillik ironikusan ellene is szegül) a hétköznapi egymasutániságának időbeli élményével párosul. E verstípusban monotonitást sugall a tárgyak statikája és az időtartamok változatlan megismétlődése. Ha a leszűkített teret nem ellenpontozza a vers idejének kitágítottsága (a *Ház* című versben ilyen ellenpontozó szerepű például a szentenciózus zárás: *Nem égi / mindaz, ami holt / s nem olcsó, / régi / minden, ami volt.*), úgy a tér-idő tematika szempontján túl keresendő az adott verstípus konstruáló elve. A verseknek ebben a csoportjában ugyanis a tér-idő relációja nem meghatározó, nem kapcsolódik hozzá mozgást idéző látvány. Itt a metaforicitás nem hálózza be hermeneutikusan a vers egészét. A fogalmiság és a statikus képek elaprózása a jellemző (például *Zsidó versek*).

Végül, a további kutatások szempontjából lényegesnek tartom megjegyezni: a Kondor-versek poétikájában meghatározó, gyakorta verskonstruáló szereppel bíró idő- és térábrázolás⁶ – különösen a virtuális mozgásfolyamatok hangsúlyozottsága miatt – a versek látványiságának, természetének értelmezése felé nyithatja meg az interpretáció útját. E kérdések tételezése ugyanakkor, Kondor Béla életművének sajátos kettőssége miatt is (képzőművész és költő egy személyben), indokoltnak vélhető.

1 Győri János a következőkben látja ennek lehetséges okait: „Nem bízott volna eléggé abban, hogy versei megfelelnek a képeivel keltett nagy igényű várakozásnak? A magyar irodalom történetének 1945 utáni költészetünket bemutató kettős kötetében [...] olvasható Kondor-portré – értékkitéletéből következően is – ezt a magyarázatot sugallja. Vagy merészen eredeti, a »szabálytalanságig« konvenciótlan költészete abszolút hitelű öntörvényűségét védte Kondor Béla a jó szándékú, de téves ösztönű, iskolás tanácsoktól és a regulázó kritikáktól, melyek lenyűgöző képeinek sem mindig irgalmaztak? Avagy szokimondó, közismerten érdes őszintesége ellenére is férfiasan tartózkodó szemérmesség gátolta csaknem a haláláig, hogy a maga mindinkább reményt veszített, sűrű melankóliájú vagy a helyzeti feszültségeket belső indulatokkal fókuszáló életének labirintusába vigye az olvasót [...]. És csak halála gyors közeledtét sejtve határozta el versei közreadását? Bármiben látjuk is a költő mindenképpen tudatos homályban maradásának okát, nem nehéz felismernünk, hogy [...] a lét értelmezésében, a világ és az ember (kivált önmaga) etikai megítélésében jelentős szerepet kaptak a versek” (1987. 267.). Bodnár György emlékező sorai is a tudatos rejtekezésről tanúskodnak: „Sokáig csupán sejtettük, hogy Kondor Béla verseket is ír, ezért irodalmárként az én tisztem egy ideig csak a könyvkölcsönzés és az irodalmi témájú megbízásokhoz a szakirodalom ajánlása volt” (Bodnár György, 1977. 29.).

2 Ez utóbbiban őt, az *Összegyűjtött versekből* kimaradt költemény is olvasható (Dylan Thomasról; *Kisebb látomás; Körben; Színes intelem; Attila*), a kiadvány külön értéke, hogy a költemények egy részét kéziratban közli. Textológiai szempontból feltétlenül figyelmet érdemlő tény, hogy a kéziratok néhány szókép- és központosítási megoldás tekintetében eltérést mutatnak az *Angyal a város felett* nyomtatott változataihoz képest. A *Végleg, Öröm, Kedves, Őszi vadászat* című versek pedig itt (feltételezhetően) eredeti terjedelmükben szerepelnek.

3 Uthalhatnék itt Paul Ricoeur „close reading” terminusára is (Fabiny Tibor, 1987. 5–16.) és a formalista, strukturalista szempontú

jel-jel közötti viszonyok vizsgálatára, melyek lényegileg járulnak hozzá Jauss modelljének elviségéhez.

4 Az idézett teóriával kapcsolatban vö. Tolcsvai Nagy Gábor, 1997. 210–225. A látványiságra alapozó szövegekről e teória – röviden összefoglalva – azt állítja, hogy a szöveg-világok megközelíthetők két látványi komponens felől. Egyrészt a „base” (alap): az imaginárius egyetemes tér felől, másrészt a benne elhelyezett, a belőle kiemelkedő akcidentális szerepű „profile” (profil) alkotóinak szempontjából.

5 Mindennek nem mond ellent az, hogy néhány verszárlat múltidejű igealakokkal vagy igekötős igével kifejezett története, cselekvése, egy ütközőpontig vitt eseménysor épp most megrekedésének érzetét kelti – *elszorul az ember (Rögök); Ekevasba fogott madárszárny (Hullámok)* –, hiszen a szövegkontextus egyértelműen utal az időpillanat végtelenbe vesző tartamra alakítására. A Kondor-versek téridő tapasztalatával egybehangzó Northrop Frye idő- és térdimenziókról alkotott nézete. „Közönséges időtapasztalatunkban három dimenzióval küszködünk, amelyek mindegyike irreális: a múlttal, amely már nincs, a jövővel, amely még nincs, s a jelennek, amely soha sincs egészen. Hátrafelé von minket a tapasztalás folyama, arccal a múltnak fordulunk, háttal a jövőnek. Az idő középpontja a »most«, éppúgy, ahogy a tér középpontja az »itt«, de a »most«, épp ahogyan az »itt«, soha nem egy pont. A jelen pillanat első dolga, hogy eltűnjék, majd feltűnjék, immár a múlttal, ahol azután összekapcsolódik azzal, amit a jövőben várunk tőle. Ezért a jelen megtapasztalása mindig kettéhasad: a róla való, múlttá vált tudásunkra és a hozzákötődő, jövőre irányuló félelmeinkre, illetve reményeinkre. A »most« a kettő közötti idő. A jövőről semmit nem tudunk, csak amit a múlttal való analógia kínál” (Frye, Northrop, 1995. 49.).

6 Röviden összegzem a Kondor-kritikák időábrázolásra vonatkozó megjegyzéseit. Kondor Béla verseit a „pillanat kitágítása, nyitottá tétele” jellemzi. (*A magyar irodalom története 1945–1975*, 1986. 859.) Korszós Bálint szerint: „a pillanatnyi lélekállapot kivetülése

minden vers". „A mélytengeri harcban kifuladt, magát a vízfelszínre rúgó bűvár ziháló hörgése mindegyik költemény" (Korsós Bálint, 1988. 71.). A magyar irodalom története munkaközösségének véleményével némiképp ellenkezik Bányai Jánosé, aki szerint a versíró Kondort „nem a múlt tartja fogságában, hanem az őszinteség, a naivság" (Bányai János, 1975. 12.). A magyar irodalom története egyébként a versek kapcsán „a már lezajlottól" szól, amely többnyire önmagában teremti meg a művek lírai idejét. (*A magyar irodalom története 1945–1975*, 1986. 358.) Ágh István esszéje Kondor Béla verseinek idő-ábrázolását illetően originális szempontot vet föl, véleménye szerint – melyet a jelen dolgozat által kifejtett szempontokkal metaforikus tömörségében is párhuzamosnak vélhetünk – a Kondor-versek: „fotómetszetek az időből" (Ágh István, 1989. 113–117.).

IRODALOMJEGYZÉK

- A magyar irodalom története 1945–1975*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1986.
- ÁGH István (1989): „Színes a jelző, fényes az ige", Új Írás, 1989, 2. sz., 113–117.
- BATA Imre (1975): *Jelet hagyni*, Magyar Nemzet, 1975. márc. 16., 13.
- BÁNYAI János (1975): *A jel megmarad*. Kondor Béla: *Jelet hagyni*, Magyar szó, 1975. ápr. 5., 12.
- BODNÁR György (1977): *Keresetlen öntudatosság*, Forrás, 1977, 7–8. sz., 29–30.
- DÁVID Katalin (1981): *Emlékezés Kondor Bélára*, Magyar Nemzet, 1981. febr. 15., 11.
- FABINY Tibor (1987): *A hermeneutika tudománya és művészete = Ikonológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete I–II.*, szerk. és vál. Fabiny Tibor, Szeged, JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1987. 5–16.
- FRYE, Northrop (1995): *A természet kettős látomása. II. és III.*, Pannonhalmi Szemle, 1995. III. 2., 56–70. III. 3., 48–62.
- GYÓRI János (1987): *A szerkesztő utószava = Kondor Béla: Angyal a város felett*, szerk. Győri János, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987, 267–272.
- HORVÁTH György (1971): *Boldogságtöredék*, Magyar Nemzet, 1971. nov. 14., 13.
- HUSSERL, Edmund (1993): *Adalékok a szemléletekről és módusaikról szóló tanításhoz*, Athenaeum, 1993, I. köt., 4. füz., 3–26.
- JAUSS, Hans Robert (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris, 1997, 454.
- KONDOR Béla (1971): *Boldogságtöredék. Versek és rajzok*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1971, 126.
- KONDOR Béla (1974): *Jelet hagyni*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1974, 129.
- KONDOR Béla (1982): *Versek, karcok*, Békéscsaba, 1982.
- KONDOR Béla (1987): *Angyal a város felett. Összegyűjtött versek Kondor-képekkel*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1987, 284.
- KORSÓS Bálint (1988): *Kondor Béla: Angyal a város felett*, Alföld, 1988, 7. sz., 70–72.
- LOSONCZI Miklós (1971): *Képzőművészetünk időszerű kérdései*, Művészet, 1971. júl., 261.
- MÉSZÁROS András (1999): *Az idő problémája az irodalomtörténet-írásban*, *Amor ergo sum = Uő, Idő által homályosan. Filozófia és irodalom*, Pozsony, Kalligram, 1999, 73–80. és 47–60.
- NAGY László (1979): *Kondor Béláról*, 153., *Kondor Béla három verse*, 154., *Az öldöklő angyal tövében*, 155–156., *Tisztelegjen a szó...*, 157–158., *Boldogságtöredék*, 159–160.
- NÉMETH Lajos (1976): *Kondor*, Bp., Corvina, 1976, 33.
- RÓNAY László (1987): *Kondor Béla: Angyal a város felett*, Magyar Hírlap, 1987. dec. 24., 10.
- SÜMEGI György (1991): *Kondor-mese*, Kritika, 1991, 6. sz., 45–46.
- SZAKOLCZAY Lajos (1981): *A késes angyal. Kondor Béla arcai*, Budapest, 1981, 5. sz., 22–25.
- SZÉLES Klára (1972): *Vers és rajz. Kondor Béla verseskönyvéről*, Kortárs, 1972, 11. sz., 1811–1813.
- TOLCSVAY NAGY Gábor (1997): „Kimeredek a földből": *Az elemi tér-idő kontinuum Pilinszky lírájában*, Literatura, 1997, 2. sz., 210–225.
- TÜSKÉS Tibor (1983): *Nagy László*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1983, 121–159.

Emlékezés

BÍRÓ FERENC

Szauder Józsefről*

Bizonyos életkorban s bizonyos témákról nehéz emlékiratot nem írni. Életkorom és választott témám engem is ebbe az irányba terel. A készítésnek nem is nagyon igyekszem ellenállni, s nemcsak azért, mert kutatói pályafutásom során Szauder Józsefnek köszönhettem a legtöbbet, de főleg azért, mert talán így, ebből a szűkített nézőpontból tudom röviden a legtöbbet elmondani róla. 1959 tavaszán kerestem fel először – a szorongó szegedi egyetemista Csokonainak tulajdonítható versekről írott dolgozattal érkezett –, s ettől kezdve tizenöt éven át én is hozzátartoztam tanítványi köréhez. Ez a kör elég változatos és folytonosan változó populáció volt. Története megérne egy kis kutatómunkát, hiszen legendája támadt, amelynek persze színei fakulnak, emlékei pedig kopnak az idők haladtával. Pontosan nem tudni, hogy kik tartoztak hozzá, pedig a konzultációkon nemritkán úgy váltottuk egymást, mint a páciensek a fogorvosnál. De nem tudni azt sem, hogy tulajdonképpen minek is fogjuk fel. Nem volt igazából „kör”: egyszerre többen kevésszer voltunk nála. Aligha tekinthető a szó klasszikus értelmében vett tudományos „iskolának”, hiszen olyan neveket sorolhatnék – Sükösd Mihálytól Csetri Lajosig, Mezei Mártától Kabdebó Lórántig – akiknek szellemi arculatán és produkcióján éppenséggel kevés közös vonás utal egyazon mester inspirációjára. A leginkább talán az látszik elfogadhatónak, hogy az Eötvös Collegium lelke élt tovább ezeken a délutáni szeánszokon, amelyek lényegében mindig kéziratok fölötti beszélgetések voltak. E konzultációkon természetesen mi, a tanítványok okultunk ugyan nagyon sokat (s kaptunk esetenként életre szóló indíttatást), de úgy gondolom, hogy a tanítványi gárda együtt-tartása s vele e szellem ébrentartása neki, az igényes és nyugtalan, az intellektuális sivárságot és a rossz szakmai légkört egyaránt nehezen viselő tudósunk nem volt kevésbé fontos. Nem tudom, mennyi időt áldozott ránk, nagyon sokat talán nem, de bizonyos, hogy hasonlíthatatlanul többet, mint bárki pályatársai közül. Arra, hogy a Fő utca 17/c legfelső emeletén valóban az Eötvös Collegium lényegéből élt valami tovább, leginkább két dolog utalhat. Az egyik – s Szauder József szempontjából talán ez volt a fő inspiráló erő – a folyamatos készülés és vele a vetélkedés szelleme, mert ha külön-külön nem voltunk is természetesen komoly ellenfelek, a legkülönbözőbb témákon dolgozó aprónép együtt már folyamatos készenlélet kényszerített ki s így állandó kihívást, más szóval: egy nagy formátumú tudósunk jó edzőpartnereiként megfelelő

*Elhangzott az ELTE BTK Irodalomtörténeti Intézetének 1996. december 16-án lezajlott ülészakán. Megjelenik Szauder József halálának 25. évfordulójára.

szakmai közeget jelentett. Személyes tapasztalatom, hogy e módszernek néha közvetlenül is hasznát látta. A hatvanas évek elején – biztatására – nekiláttam, hogy Péczeli Józsefről szóló diplomamunkámat kismonográfiává fejlesszem. Ennek során természetesen foglalkozni kellett a XVIII. század két angol költőjével, Edward Younggal és James Herveyvel is. Szauder József – aki viszont Csokonairól készült monográfiát írni a Gondolat Kiadó számára – természetesen nem tűrhette, hogy ő ne ismerje ezeket az (egyébként Csokonai által is emlegetett) poétákat, s ugyancsak elolvasta őket. Mondanom sem kell: igazán neki sikerült szóra bírnia a két „mord anglust”. Nemcsak egy merőben új eszmétörténeti horizontot nyitott meg így a Csokonai-kutatás számára (ezt olvashatjuk ma is *Az Estve* és *Az Álom* elemzéséhez készült nagy bevezetőben), de tulajdonképpen így vált először láthatóvá a Csokonai költészetében nagyon erőteljesen jelen lévő irónia is. Ez a másik nagy tanulmány ott van elrejtve az imént említett dolgozat lábjegyzeteiben – egyéb munkák, az itáliai vendégtanárság öt éve s végül a hirtelen halál meggátolta ennek, mint annyi más felismerésnek a kifejtésében.

De az Eötvös Collegium légkörét nemcsak a munka jellege idézte, hanem a módja, vagyis: a beszélgetések tónusa is, amelyhez a kedélyesen nyílt gorombaság és a fendorlatosan gunyoros humor egyaránt hozzátartozott. Nem kaptak semmi kíméletet a gyengébb minőségű szövegek s velük persze a szerzők sem – mondhatnám, hogy az imént idézett hasonlat nemcsak formális hasonlat volt, hiszen a félhold alakú asztalka mögötti fotel nem hasonlított ugyan a fogorvosi székre, azért elég sok kényelmetlen félórát töltöttünk benne jó néhányan. De nem mondom, mert nem lenne igaz. A hangulatot nem kellett Mária jó pillanatban behozott kávéjának feloldania – a hangulat mindig is oldott volt. Mai emlékezők is megerősítik: a legcifrább kritikai megjegyzéseknél sem jutott igazán eszébe senkinek, hogy megsértődjék. Itt nem az időbeli távolság szépít. A beszélgetések a tanítvány iránt való feltétlen bizalom közegében zajlottak, s arról, hogy ebben nem volt semmi pedagógiai mesterkedés, éppen az elismerés jóval fukarabbul mért gesztusai árulkodnak, mert hát a jó vagy megfelelő teljesítmény az, ami természetes és elvárható, felesleges a dicséret, az ünneplésről nem is beszélve. Ugyanakkor a pikírt megjegyzések mögött ott volt, hogy a páciens azért kapja a kritikát, mert kivételes jelentőségű dolgot rontott el vagy oldott meg rosszul. Mindez ugyanakkor hitelessé is tette az elismerés bólintásait, amelyek azért előbb-utóbb megérkeztek.

A kivételes jelentőségű dolgok – tudjuk – a magyar irodalomtörténet dolgai voltak, s ha visszagondolok e harminc éve elmúlt délutánokra, jelentőségüket annak a sejtelmének adta meg, hogy e tudományágnak s egyáltalán: a magyar irodalmi kultúrának a sorsa rajtunk – rajtam – is múlik. Szakmánk kivételes jelentőségéről természetesen ma is meg vagyok győződve, de míg most az irodalomtudomány ha nem is virul, de – ilyen-olyan színvonalon – él, akkor, a hatvanas években mintha sokkal nagyobb és közvetlenebbül érzékelhető küzdelem közegében éltünk volna, mintha magának a szakmának a sorsa lett volna a tét. S ez feltehetően valóban így is volt, úgy gondolom, valóban ennek a fontos „ügy”-nek voltunk részesei. Emlékeimen, de főleg egyéb, azóta előbukkant információkon töprengve ma úgy látom, hogy a hatvanas évek több szempontból is alapvető változások ideje volt a magyar irodalomtudomány életében. Most természetesen csak azokról a vonatkozásokról szólok, amelyek a Szauder József műhelyében folyó munkát befolyásolták. Meggyőződésem szerint a

változások egyik fontos terepe ez a műhely volt. Úgy látszik, hogy ebben az évtizedben ért véget – természetesen csak történeti értelemben – a Horváth János-i univerzum ideje, a Toldy Ferenc által megalapozott irodalomtörténet-írásé, amelynek utolsó nagy, bár talán túlságosan is egyenetlen, ám mindenképpen jelentős produktuma volt az akadémiai irodalomtörténet, közkeletű néven a „spenót”. Ennek kötetei a hatvanas évek közepén jelentek ugyan meg, koncipiálása és az érdemi munkák azonban jóval korábban fejeződtek be. Ez az irodalomtörténet-írás a magyar irodalom történetének belterjes és teleologikus szemléletének jegyében fogant, amelyet áthatott a „fejlődés” fogalmának a pozitívizmusba gyökerező felfogása. A vele szemben való fellépés azonban nagyon is komplikált helyzetet teremtett, hiszen ez a meghaladni kívánt s legmagasabb szinten Horváth János által képviselt tradíció nemcsak ellenfél volt, hanem az uralmon lévő vulgáris és kevésbé vulgáris elgondolásokkal szemben egy helyes értékrend őrzője, amely más oldalról maga is védelemre szorult. A tőle való távolodás mindenesetre nem – vagy csak ritkán és taktikázva – öltethette a nyílt és teoretikus vita formáját, a polémia elsőrendűen az irodalom kutatásának másfajta gyakorlata és célkitűzései révén jelenhetett meg. E tudománytörténeti fordulatot ugyan némileg eltakarták az irodalompolitikának látványosabb és nagyobb izgalmakat kiváltó fejleményei, mégis: számos jelét lehetne felsorolni, az Intézetben folyó (a *Kritika* című folyóirat által folyamatosan képviselt) s ugyan jobbra más tematikai körben mozgó elméleti munkától Klaniczay Tibor ekkori törekvésein át Köpeczi Bélának a hetvenes évek elején elindított mátrafüredi kollokviumáig. A magyar irodalomtudomány új orientációját a nemzetközi tudományosság előtt is sikerült reprezentálni. Ettől kezdve már többször is előfordult, hogy magyar irodalomtudósok kerültek a tudományág nemzetközi szervezeteinek élére, Magyarország pedig természetes módon lett jószerivel az egyetlen hely, ahol nyugati és az ún. szocialista országok kutatói találkozhattak. A küzdelem tétje tehát a tudományág rendelkezésére álló tér tágasságának és az adott viszonyok között elérhető szabad tájékozódásának megteremtése volt, s ez végül is sikerrel járt: a hatvanas évek folyamán a magyar irodalomtudományban egyértelműen megállapíthatók a klasszikus európai tradícióhoz és az aktuális kutatásokhoz való visszakapcsolás határozott jelei. Az ötvenes évek irodalomtudományos kulcsfogalmai erejüket veszítették. E fordulatot jórészt az Eötvöskollégistáknak a harmincas évek végén és a negyvenes évek elején végzett s pozícióban lévő nemzedéke hajtotta végre – Szauder József kortársai, ő maga pedig e fordulatnak az egyik, személyében talán a háttérbe húzódó, de munkásságában a leginkább elkötelezett és következetes képviselője volt. Úgy gondolom, hogy erre a tudománytörténeti helyzetre való reakció alaposan belejátszott abba a döntésébe, hogy a hatvanas évek közepe táján végleg a felvilágosodást, illetve általában a XVIII. századot állította kutatásai előterébe. Ez a tradicionális irodalomtörténet által a leginkább félreismeret s éppen ezért meglehetősen mellőzött időszak volt („előtörténet”), ugyanakkor itt ígérkezett a leginkább termékenynek, ha a magyar irodalom jelenségeit az egykorú nemzetközi összefüggések között vesszük szemügyre. Erről 1969-ben készült nagy programtanulmánya nemcsak a magyar XVIII. századi irodalmi kultúra kutatásának, de ennek a tudománytörténeti átalakulásnak is az egyik fontos dokumentuma. Ez a helyzet nagy lendületet adott munkásságának is. A *romantika útján* című kötet (1962) után készültek el *Az Estve és Az Álom* című tanulmánykötetnek az írásai és egy kötetnyi Csokonai-tanulmány, amelyet már Szauder Mária rendezett

sajtó alá, s Szauder József 1975-ben bekövetkezett halála után, 1981-ben jelent csak meg. Az 1970-ben kezdődő öt éves római vendégtanárság idején tudományos munkásságának hangsúlyában szükségképpen lényeges átrendeződések mentek végbe – a folyamatosan születő itáliai esszék mögött a tudomány némileg háttérbe szorult, főleg egy nagy rokkó könyvhöz készült rengeteg jegyzet, amelynek feldolgozására már nem engedett időt a sors.

A hatvanas években létrejött fordulatra a szakma képviselői nagyon eltérő módon reagáltak. Szauder József ekkori írásainak az elemzése is külön tanulmányt igényelne, egyik leglényegesebb vonásukat azonban röviden is összefoglalhatjuk. Erre akkor figyeltem csak fel, amikor a posztumusz Csokonai-kötethez az utószót írtam. Megdöbbenett, hogy egy szerzőről beszélve milyen sokféle módon szól, ezek az írások – amelyek közül jó néhány mindmáig a Csokonai-szakirodalom legjobb teljesítménye –, voltaképpen nem irányulnak, nem látszik, hogy irányulnának egy monográfia létrehozására. Vitéznek annyi arca néz ránk, ahány tanulmány van a kötetben. Az analízis szenvedélye és a megközelítések gazdagságában való kalandozás, ha tetszik: a szabadság öröme erősebb volt, mint egy opus (esetleg egy opus magnum) létrehozásának vágya – Szauder József mintha magát a kutatást érezte volna elsősorban alkotásnak. Az elemzés nála azonban nem az apró adatok mind mélyebb köreibbe vezet, ellenkezőleg, a mindig jelen lévő vagy számon tartott mikrovilág maga is európai eszmerendszerek kontextusát igényli vagy megközelítésüket teszi lehetővé. Igaz, mi, mint a mindig okos utókor, persze azt is látjuk, hogy Szauder József tanulmányai nem képviselnek egyenletes szintet. Ám azt is látnunk kell, hogy mindig ott van bennük a kivételes problémaérzékenység, hogy kérdéseink jó részét – ha válaszait már nem fogadjuk is el – még ő tette fel. Nem lehet nem észrevenni, hogy a problémaérzékenység alapja az elméleti nyitottság és tolerancia volt. Az előbbi tehetség dolga s megtanulni nem lehet, az utóbbi azonban – gondolom – az irodalomtudomány legfőbb erkölcsi követelményei közé tartozik s kötelességünk őrködni felette.

Gondolatok Aczél Géza Kassák-monográfiája kapcsán

Sok érdemes irodalom- és művészettörténész foglalkozott az elmúlt évtizedekben és foglalkozik ma is a magyar avantgárd irodalom és képzőművészet alkotóinak, irányainak, műveinek feltárásával és leírásával, rendszerezésével és bemutatásával, annak ellenére, hogy az avantgárd magyar kutatója soha nem volt és ma sincs könnyű helyzetben. Régebben a bornírt vaskalaposság és a pártállami cenzúra keserítette meg a kutatók életét, ma egy más előjelű, de ugyanolyan ostoba szemlélet. Egy-egy újabb cikket olvasva gyakran az az érzése az embernek, mintha Marinetti művészetellenes kiáltványaitól vagy az orosz futuristák a közízlésnek adott pofonjától egyenes út vezetett volna a hitleri és sztálini haláltáborokig. Ez a fajta értelmiségi önbíráskodás a bűnrészesség bélyegét süti elsősorban az avantgárd irodalom alkotóira, mintha – kiáltványaik révén – közvetlen felelősségük lenne a totalitarizmusok létrejöttében.¹ Nem panaszképpen mondom ezt, pusztán annak magyarázataként, hogy annyi közös erőfeszítés ellenére sem, az irodalomelmélet magyarországi újraalapításának dacára sem sikerült számottevő áttörést elérni a magyar avantgárd-kutatás területén a Kassák-centenárium óta. Úgy látszik, képtelenek vagyunk kutatási tárgyunkat szuverén módon kiemelni annak társadalmi beágyazódottságából – csak addig, amíg elvégeznénk a méréseket –, képtelenek vagyunk absztrahálni és szabatosan leírni a tárgy jellegét és tulajdonságait, mert mindmáig hozzáragadunk a rajta tapadó ideológiához. A természettudományos kutatásban, de akár a magyar irodalomtörténet más, kedvezőbb adottságokkal rendelkező területein is egymás eredményeire építhetnek a kutatók, míg az avantgárd-kutatásban mindenkinek mindig mindent újra kell kezdenie. Alig létezik olyan kutatási eredmény, amelyet tudományos közmegegyezéssel megbízhatónak tartanánk, s amely egyúttal kompatibilis lenne a további építkezés számára is. Érdekes, hogy a művészettörténeti avantgárd-kutatás mai helyzete sem sokban különbözik ettől, amint arról Forgács Éva tudósít.

Két, térségünk XX. század eleji avantgárd művészetét tárgyaló könyvet ismertetve kifejti, hogy

...mindkét szerző a jól ismert nyugat-európai kifejezésmódok: a szecesszió, kubizmus, expresszionizmus, konstruktivizmus, szürrealizmus kategóriáival írja le a kelet-európai

műveket [...] Ha azonban ezek a művek maradéktalanul jellemezhetők a fenti képi nyelvek valamelyikével vagy azok valamely kombinációjával, az arra utal, hogy összességükben, kelet-európai mivoltukban nincsen önálló karakterük, és a „kelet-európai” megjelölés mindössze földrajzi értelemmel bír.²

Pontosan ugyanez a kérdés tehető fel a magyar avantgárd irodalom kapcsán. Vannak-e olyan jellemzői a magyar futurista, expresszionista, dadaista és szürrealista irodalomnak (irodalmi műveknek), amelyek megkülönböztetik őket ugyanezen áramlatok nyugati megfelelőitől? És ha vannak, akkor mik a magyar avantgárd irodalom, mik egyes alkotói vagy művei azon formajegyei, amelyek azonnal felismerhetővé, összetéveszthetetlenné teszik „magyar” jellegüket térségünk irodalmaiban? Feltűnő, hogy a magyar művészettörténészek éppolyan kevésbé tudták létrehozni e művészet leírásának és interpretálásának a nyelvét, akár az irodalomtörténészek. Forgács Éva így folytatja:

Mindenesetre elgondolkodtató, hogy e művészet elemzői – és itt átváltak többes szám első személyre – nem hoztuk létre e művészet leírásának és interpretálásának a nyelvét és e két könyvig összefoglaló leírását. Mint Passuth és Mansbach könyve egyaránt mutatja, Kelet-Európa modernizmusa a nyugat-európai művészet egyik dialektusaként jelenik meg, amelyről ugyanazokban a fogalmakban írunk és gondolkodunk, csak megpróbáljuk szöösszetételek („cseh kuboexpresszionizmus”) és jelzős szerkezetek segítségével jelezni, hogy mégsem szó szerint ugyanarról beszélünk. Természetesen nehéz megtalálni a saját terminológiát, ha maguk a művek egyértelműen a már ismert irányokba mutatnak. *De ott sem találunk rá, ahol szembetűnően eredeti teljesítménnyel van dolgunk* [kiem. tőlem, D. P.].

E tétel illusztrálásaként Forgács Éva Galimberti Sándor *Amszterdam* című, 1914-ben festett képét említi, amelyet mindkét könyv közöl, és mindkettő kubistaként ír le, holott valami teljesen más, sajátos magyar teljesítménnyel, sajátos magyar „izmusról” van szó.³ Akárcsak a kassáki „aktivizmus” és „konstruktivizmus” esetében, amelyek poétikáját mindenekelőtt azért kellene gyorsan kidolgozni, mert ez a Kassák nevével fémjelzett mozgalom (mozgalom, mivel utóbbi az előbbi szerves folytatása) és a jegyében termett alkotások a magyar irodalmi és képzőművészeti avantgárd legnagyobb, legidőtállóbb és nemzetközi vonatkozásban is legfigyelemreméltóbb teljesítményei közé tartoznak. Ezt a maga korában és létrehozója – Kassák – szándéka szerint szerves egészet alkotó világnézeti-művészeti-irodalmi és művelődéspolitikai „összműalkotást” ma csak töredékeiben látjuk. Külföldön Kassák képarchitektúrái ismertek és a *Ma* folyóirat hasonmás kiadása, belföldön elsősorban az, ami Kassákból gimnáziumi tananyag. Annyira frappáns itt a párhuzam a magyar művészettörténeti és irodalomtörténeti kutatás hiányai és azok jellege között, hogy gondolatban egy pillanatra magam is átváltak többes szám első személyre, mert én is részese vagyok annak, hogy nem hoztuk létre a magyar avantgárd irodalom leírásának (a magyar izmusok poéti-

kájának) és a művek interpretálásának a nyelvét. Ha tehát ezt számon kérem Aczél Gézán, magamon is számon kérhetem. Nem ez lesz az a szemléleti pont, amelyből kitekintve el szeretném végezni Aczél Géza Kassák-monográfiájának áttekintését. Hanem az avantgárd részben azt vizsgálom, hogy a nyelvnélküliség teremtette hátrányos helyzet ellenére mondanivalója mentes-e az ellentmondásoktól, érthető és világos-e a feltételezett, főleg egyetemi hallgatókból álló olvasóközönség számára; kompatibilis-e azzal a tudással, amit a korabeli nagyobb, vagy a környező országokban létezett kisebb avantgárd irodalmakról megszerezhetnek. A nem avantgárd résztől pedig azt várom, hogy követhető érveléssel mutassa be Kassák életművének időtálló és avuló rétegeit, érvényes és érvénytelenné vált alkotásait, adjon meggyőző műelemzéseket. Kassák irodalmi munkásságának maradandó értékei már tisztán látszanak, s ha ezeket sikerül a monográfusnak érthetően és mások számára is átélhetően bemutatnia, ha sikerül rokonszenvet keltenie, akkor minden esélyt megragadott nemcsak Kassák népszerűsítésére, hanem az egész magyar avantgárd irodalom elfogadtatására is (utóbbi nem közönség-sikert jelent, hanem a hiányzó avantgárd fejezet beiktatását a XX. század magyar irodalomtörténetébe). Aczél Géza évtizedekig készült erre a feladatra. *Kassák Lajos költészetének avantgarde korszaka* című doktori értekezését 1975-ben védte meg a Kossuth Lajos Tudományegyetemen, majd további kutatásainak eredményeit számtalan részlettanulmányban publikálta a nyolcvanas években. Emellett tanulmányokat írt más magyar avantgárd költőkről, szoros figyelemmel kísérte a kortárs kísérleti költészetet (ennek egyik hozama az általa szerkesztett képköltészeti antológia), és jelentős folyóirat-szerkesztőként is számon tartja a közvélemény: nem utolsósorban széles, naprakész irodalmi-művészeti tájékozottságának köszönhetően vált az *Alföld* az ország egyik legkiválóbb irodalmi, művészeti és kritikai folyóiratává.

*

Aczél Géza Kassák-könyve Gáspár Endre, Rónay György és Bori Imre írásai után a negyedik monográfiai igényű pályakép. G. Komoróczy Emőke és Ferenczi László monográfiái csak részleteikben – folyóiratokban – kerültek nagyobb nyilvánosság elé, a Csaplár Ferenc Kassák-tanulmánykötetében (*Kassák körei*) és az általa kiadott kötetben (*Magam törvénye szerint*) megjelent írások pedig eleve nem készültek azzal az igénnyel, hogy teljes Kassák-képpé álljanak össze a fent megfogalmazott kritériumok értelmében. Az új, minden eddiginél terjedelmesebb monográfia betárolásához a következőkben először a korábbi Kassák-monográfiák módszertani alapvetését és kitűzött céljait szeretném vázlatosan áttekinteni.

Gáspár Endre mindössze negyvenhét oldalas munkája 1924-ben jelent meg Bécsben, Julius Fischer (Gömöri Jenő) kiadásában. Gáspárt szokás volt Kas-

sák szócsöveként emlegetni, mások azzal gyanúsították, hogy nem megírta, hanem Kassák tollbamondása után pusztán leírta a művet, de elhangzott olyan vélemény is, mely szerint a *Kassák Lajos az ember és munkája* – így, központozás nélkül – nem is tudományos munka, hanem avantgárd kiáltvány. Gáspár kétségkívül nem irodalomtörténész volt, hanem elsősorban műfordító, de írt jó néhány kitűnő ismertetést és kritikát, részt vett a húszas évek irodalomelméleti vitáiban, és alaposan ismerte a korabeli avantgárd világirodalmat. Könyvében Kassák költészetének fejlődésével foglalkozik, elsősorban az 1920 után keletkezett elvont avantgárd költeményekkel, amelyeket mind a közönség, mind a kritika egyöntetűen elutasított. Kifejti, hogy a *Számozott költemények* művészileg igen magasrendű alkotások, a legkorszerűbb, a legjobban megcsinált költői írásművek, amelyeket nemcsak a magyar irodalomban, hanem a világirodalomban is megkülönböztetett hely illet meg. A teljességgel műveletlen ízlés éppúgy kedvét találhatja bennük, akár a legkifinomultabb. Egyelőre kevesen értik ezeket a költeményeket, de hamarosan nagyon közkedveletté fognak válni. Gáspár kifejti:

...nem életrajzot írunk és nem műbírálatot, hanem álláspontunk szubjektívnek és objektívnek nevezett szemléleti módjához képest egyfelől az embert akarjuk megmutatni, mint a művésszel egyet jelentő konkrétumot, másfelől művét az előtte létrehozott művekkel való vonatkozásban, de összehasonlítás nélkül mindig csak abból a szempontból, hogy többletet jelent-e. (16.)

E tételt az Ady–Kassák-párhuzamon mutatja be, s talán mondanunk sem kell, kinek a javára. Gáspár határkönek látja és láttatja Kassák pályáján a *Máglyák énekelnek* végenincs sorait (19.), míg Bori Imre Kassák avantgárd korszakának csúcsaként értékeli majd ezt az „eposzt”. Gáspárnál csak azokról az izmusokról van szó, amelyeknek az átvételéről tényleg szó volt. Kassák közvetlen közelében eltöltött évei miatt eszébe sem jut például szürrealizmusról beszélni 1924-ben, és az izmusok kontaminálásának az ötlete (szürrealista-konstruktivista stb.) sem tőle ered. Kassák kapcsán naturalizmusról, futurizmusról, expresszionizmusról, aktivizmusról, dadaizmusról és konstruktivizmusról beszél, ám több helyütt hangsúlyozza, hogy Kassák nem izmusrajongó, ő inkább szintetizál, egyfajta sajátos „Kassákizmus” kialakítására törekszik. Ezért központozás nélküli a könyv címe is: Kassák Lajos, az ember, és munkája egy, akár a Szentháromság. Műveit is olyan rituálisan kell fogyasztani, mint Isten átlényegült testét (írja színleg Kassákot idézve): „»Ha eddig az életből (tehát kívülről) vett témákat adhattam az embereknek, nem adhatom-e nekik ezentúl magamat, mint témát?«” (37.) Gáspárnál értőbb módon senki sem foglalkozott a második világháború előtt Kassák költészetével, kár, hogy a maga korában csak nagyon rövid ideig és szűk körben hatott.

Rónay György 1971-ben megjelent Kassák-monográfiája az „Arcok és valóságok” sorozatban látott napvilágot, s ez a tény bizonyos fokig megszabta

a munka jellegét. Rónay Kassákkal és az avantgárdal kapcsolatos irodalomtörténeti munkássága – akár például Gyergyai Alberté, Komlós Aladáré, vagy Lengyel Balázsé – tanúbizonyságot tesz a szerző nagy mesterségbeli tudásáról, nyugatos, európai ízlésvilágáról és biztos tájékozódó képességéről. Rónay bevezetőjében kifejti, hogy a lezárt kassáki életmű egészét szeretné felvázolni, „...nyomról nyomra, fejlődésének természetes egységében, anélkül hogy valamilyen elméleti előfeltevés alapján ezt vagy amazt a korszakát előnyben akartam volna részesíteni a másik rovására.” (15.) Ezt az igényt az adott körülmények között természetesen nem tudta érvényesíteni, de nyilván nem is akarta. Kiváló jellem-, személyiség- és fejlődésrajzot ad Kassákról, amelyet következetesen a nagy önéletírás fonala mentén bont ki (a monográfia kétharmadánál válik bizonyossá, hogy Rónay valóban csak forrásnak tekinti az önéletírást, ugyanis sem az *Egy ember élete* helyének kijelölését, sem elemzését nem végezi el). Az *Egy ember élete* mellett sokszor idézi annak előzményét (*A ló meghal a madarak kirepülnek*), és bőven idéz az általa szintén életrajzi jellegűnek tekintett *Anyám címére*, valamint a *Hidépítők* című Kassák-könyvekből is. Többször, hosszan és egyetértőleg idéz Gáspár Endre Kassák-monográfiájából, ő azon kevesek egyike, akik maradéktalanul megértik Gáspár fejtegetését, bár feddően megjegyzi, „...hogy Gáspár Endrének sem a könnyedség, sem a világosság nem tartozik szembetűnő erényei közé...” (162.) Munkájához felhasználja Kassák Izmus-könyvét, valamint – ekkor még csak kéziratban hozzáférhető – naplóját is. Rónay megragadja az aktivizmus lényegét (poétikájának kérdéseivel nem bíbelődik), két alkotói korszak (és technika) közötti átmenetként értékeli a *Máglyák énekelnek* című hosszúverset, kijelenti, hogy nyersen egyszerűsítő szemléletről vall „a Tanácsköztársaság hatalmas eposza” névvel illetni (149–150.), majd érzékenyen elemzi Kassák bécsi korszakát. Fejtegetéseinek középpontjába a *Számozott költemények* korpuszát állítja. Rónay az izmus-hozzárendelésben is Gáspárra hagyatkozik – egy bizonyos pontig. A konstruktivizmus, jelesen a kassáki (irodalmi) „konstruktivizmus” tárgyalásánál átadja a szót magának az 1924-es Kassáknak (*Álláspont* című írását idézve), akit ezáltal súlyos önellentmondásba kever (a kurzivált részek Kassák-idézetek):

Ez a semmiből létrehozott új művészet semmit nem akar jelenteni, példázni vagy ábrázolni; a *képarchitektúra* – (és a neki megfelelő költészet, elsősorban a számozott verseké) – *nem hasonlít semmire, nem mesél el semmit és nem kezdődik el sehol és nem végződik be sehol [...]*. Ez, ha el is út a művészet hagyományos fölfogásától, világos és érthető; attól fogva, hogy föladata a tradicionális természetelvűséget, az egész modern művészet errefelé tartott. Kevésbé világos viszont, mennyiben „bizonyos” az, hogy a konstruktív művészet, *ha önmagát kifejezte, akkor a világ kifejezhetőségét fejezte ki*, vagyis a konstruktőr művész belőle kiinduló és hozzá visszatérő *magatörvényei*, mint Kassák mondja, mennyiben fedik a világ objektív élettörvényeit. Az elméletben itt valami fogalomcsúsztatás lappang: a világ objektív rendjét és törvényszerűségeit a konstruktív művész, illetve ember mintha egyszerűen behe-

lyettesítene a maga szubjektív rendjével és törvényeivel, azon az alapon, hogy *összetettségében a társadalom képességeit reprezentálja*, ami azonban egyáltalán nincs bizonyítva; noha éppen ez az a sarkalatos tétel, amelyen a konstruktív művészet egész világ- és emberátalakító funkciója áll vagy bukik. (178–179.)

Rónay itt elsőként szögezi le, hogy a kassáki „konstruktivizmus” nem ere-deztethető a konstruktivizmus semelyik ágából, tehát nem magyarázható egyik konstruktivizmus-elmélettel sem. Ám ő ennek csupán társadalmi vetü-letét vizsgálja – lehet-e KASSÁK LAJOS világ- és emberátalakító modell –, nem pedig poétikai és esztétikai következményeit. Monográfiájában Rónay nagy teret szentel *A ló meghal a madarak kirepülnek* elemzésének. Munkáját segítette, hogy az MTA Stilisztikai és Verstani Munkabizottsága 1968 novem-berében verselemző konferenciát rendezett, amelynek egyik tárgya éppen ez a Kassák-mű volt. Először 1922-ben jelent meg magyarul egy olyan kis pél-dányszámú bécsi folyóiratban, amelyből alig pár darab jutott el a magyaror-szági olvasókhoz, másodszer 1926-ban, Kassák *Tisztaság könyve* című gyűjte-ményes kötetében. Ez a könyv már Budapesten is a boltokba került, és élénk figyelmet keltett, elsősorban éppen *A ló meghal a madarak kirepülnek* okán. Ekkor rögzült, hogy Kassák nagy költeménye mestermű, így élhette túl a négy évtizedes lappangást.⁴ Rónay Apollinaire és Cendrars mintegy tíz évvel korábban keletkezett világutazásai mellé helyezi. Kár, hogy a *A ló meghal...* világirodalmi környezetének kijelölésekor nem lehetett számításba venni két, hozzá igazán közel álló munkát: Iwan Goll 1921-ben a zágrábi *Zenit* kiadásá-ban németül megjelent *Paris brennt – ein Poem nebst Postkartenalbum* című, valamint Déry Tibor (Bécsben, 1922-ben keletkezett) *Ámokfutó/Der Amokläufer* című illusztrált költeményét (utóbbi csak 1985-ben vált ismertté). Apollinaire és Cendrars költeményei még a háború előtt keletkeztek, tehát elsősorban az új világérzést, az új énfelfogást tematizálják, míg Kassák, Déry és Goll művein már érződik az első világháború, a háborús és háború utáni éhínsé-gek, valamint a marxizmus–leninizmus Oroszországban sikeres, másutt si-kertelen hatalomátvételének hatása. Ha e két munka társaságában vizsgál-hatta volna a nagy Kassák-világpanorámát Rónay, alighanem feltűnt volna neki annak alapvetően dadaista jellege (legutóbb Kulcsár Szabó Ernő beszélt erről az 1999-es miskolci Kassák-konferencián).⁵ *A ló meghal...* méltatása után Rónay a hazatért Kassák lapjaival (*Dokumentum, Munka*) foglalkozik, majd – nagyobb terjedelemben – az időskori költészettel. Ahogy bevezetőjében ígér-te, Rónay György fejlődésének természetes egységében vázolta fel a kassáki életművet. De nem az egészét. Érthető módon nem foglalt állást az ideológia, a mozgalom kérdéseiben, mint ahogy szinte semmi irodalmon kívüli ügyben sem, legfeljebb nagyon szűkszavúan és kelletlenül. Kassák prózáját szinte teljes mértékben kizárja vizsgálódása köréből, pedig az önéletrajz és az *An-gyalföld* című regény mellett Kassák írt azért néhány maradandó elbeszélést is.⁶ Rónay munkája eredeti teljesítmény, Bori Imrét nem idézi (mindössze

bevezetőben utasítja el a *Nyugat*-avantgárd ellentétezésének koncepcióját), ezért világos különbséget tud tenni például „szürreális”, „szürrealista” és „szürrealisztikus” között, továbbá következetesen kerüli az izmus-kontaminációt. Munkája, noha nem szigorúan vett irodalomtörténeti szakkönyv, sok tekintetben, elsősorban Kassák költészetét illetően máig a leginformatívabb összefoglalás.

Talán Bori Imre egymással részben azonos Kassák-monográfiái a legismerőbb és a legtöbbet forgatott szakmunkák. A Körner Évával közösen írt *Kassák irodalma és festészete* először 1967-ben, majd másodszor 1988-ban jelent meg Budapesten, másik híres Kassák-könyve, *Az avantgarde apostolai: Füst Milán és Kassák Lajos* 1971-ben Újvidéken. Mivel első Kassák-monográfiája heves indulatokat váltott ki az avantgárd és a *Nyugat* szembeállításával (amelyben az avantgárd mutatkozott értékesebbnek), a második kiadásból elhagyta ezt a bevezetést, és helyette az újvidéki könyv első négy fejezetével indított. A Kassák bécsi korszakát tárgyaló rész viszont szóról szóra (a sajtóhibákat is beleértve) ugyanaz maradt a 67-es és a 88-as kiadásban (tohuwabohu helyett tohuvaohu [folyó] 67: 91., 88: 113., gouache helyett gauche 67: 234., 88: 251. stb.), mindössze a 67-ben következetesen helytelenül írt chializmust javították 88-ban chiliazmusra. Kassák avantgárd irodalmának a csúcsa mindkét könyvben a *Máglyák énekelnek*, mindkét könyvben megtalálható a „szürrealista verstechnika” *A ló meghal...* jellemzőjeként (67: 97., 88: 120.), és Bori mindkét könyvben nyúlfarknyi terjedelemben, mintegy három lapon méltatja csak Kassák monumentális önéletírását. Bori húsz év leforgása alatt nem tartotta szükségesnek, hogy akár egy betűnyt is módosítson Kassák avantgárd korszakának összefoglaló értékelésén:

Illuzórikus lenne vizsgálni, hogy Kassák Lajos gondolkodásmódja, művészetének szeleme hogyan alakult volna egy győztes forradalomban. Ellenben egészen nyilvánvaló a forradalom bukásának döntő szerepe Kassák további pályája alakulásában. Nemcsak társadalomszemlélete őrzi a bukás következményeit, hanem művészetszemlélete is. Egy körülbelül a Majakovszkijéhez hasonló pályakép volt kialakulóban, s 1919 őszén ilyenként szakadt ki más érintők irányában. (1988: 141.)

Azt mondhatjuk tehát, hogy Bori Imre Kassák-képe a hatvanas évek eleje – ekkor kezdte közölni avantgárd-tanulmányait az *Új Symposion*ban – és a nyolcvanas évek vége között mindössze annyiban módosult, hogy 1988-ban már nem a *Nyugat* ellenében kívánta felépíteni a magyar avantgárd irodalmat és vezérét, hanem párhuzamos jelenségeként kezelte a moderséget és az avantgárdot. Nem változott viszont szemléletmódja a kassáki avantgárd jellegét illetően: a „polgári” avantgárd ellenében „forradalmi”, „munkásmozgalmi”, „szocialista” jellegét tartja meghatározónak. Nagy terjedelemben foglalkozik azzal, hogy a Tanácsköztársaság idején kinek miben volt „igaza”, hogy milyen volt a kassáki szocializmus jellege (aktivizmus = permanens

forradalom), és milyen volt, hogyan módosult az évek folyamán Kassák és a párt, Kassák és a mozgalom viszonya. Műelemzései általában élvezetesekek, összességükben mégsem rendelkeznek meggyőző erővel. Nyilvánvaló ugyanis, hogy Borinak semmiféle összefüggő koncepciója nincsen sem az avantgárd irodalmi műalkotás konstrukciós elveit, sem esztétikai értékelhetőségét illetően. Az izmusok legkülsőségesebb formajegyeit keresi a magyar műalkotásokon, és azonnal rájuk is ragasztja a címkét: amiben brrr bum bum van, futurista, az ó ember-es expresszionista, ami groteszk, az dadaista, ami meg furcsa, érthetetlen, az szürrealista stb. Így például 1922-ben, két évvel a szürrealizmus legelső kiáltványának megjelenése, és három-négy évvel a „szürrealista verstechnika” első magyar leírása előtt feltételezi Kassáknál a szürrealista poétika tudatos használatát. Nem egyértelműen azonosítható művek esetében Bori a Forgács Éva által bevezetőben említett eljárást alkalmazza, és megpróbálja tárgyát szóösszetételek és jelzős szerkezetek segítségével körülírni. Ennek eredményeképpen műveiben valószínűleg megtalálható a különféle izmusok összes, matematikailag lehetséges kombinációja. Ez az eljárása később igen sok követőre talált, ami főleg azért vált problematikusná, mert sajnos „megkímélte” a kutatókat az eredeti (futurista, dadaista, szürrealista stb.) művekkel való szembesüléstől, attól, hogy a hangulati megközelítés helyett ellenőrizhető ismérvek alapján osztályozzanak és elemezzenek. Pedig az eredeti művek alapos, elfogulatlan, összehasonlító tanulmányozása még akkor is meglepően jó eredményt hoz, ha valaki alig-alig rendelkezik irodalomelméleti ismeretekkel.⁷ Bori koncepciójának izmus-tisztázatlanságát az 1988-as kötet szerkesztője a képanyag teljesen önkényes elrendezésével a káoszhoz fokozta: a kötet a bécsi emigrációban készült képekkel indul, majd a *Tisztaság könyve* budapesti bemutatója következik (1927), ezt a *Munka* harmincas évekbeli szavalókórusáról és *A Tett* indulásáról (1915) készült képek követik, majd öt lappal később már ismét a konstruktivizmus motívumkörébe kerül az olvasó. Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy Bori felfogását Kassák irodalmi munkásságáról lényegében Kassák időskori önszemlélete határozza meg. Ez az önszemlélet már 1967-ben is problematikus volt (Kassák tudvalevőleg saját munkásságának egészét avantgárdnak tartotta), ám 1988-ra végképp alkalmatlannak bizonyult ellentmondásmentes és kompatibilis eredmények elérésére. Az 1967-es Kassák-monográfia 1988-as újrakiadása egyébként is szokatlan eljárás: nemigen fordul elő, hogy tudományos munka szerzője két évtized elteltével változtatás nélkül bocsássa sajtó alá saját művét – ha módjában áll azt a kor színvonalára hozni. Ezt a kritika észre is vette, és Bori módszerét az önkompiláció kifejezéssel illette.⁸ Legkésőbb 1988-ra kiderült tehát, hogy szükség van egy új, szemléletében, módszerében és kontextusrendszerében elődeitől teljesen független Kassák-monográfia megírására.

*

Az 1924 és 1971 között megjelent Kassák-monográfiák mindegyike eredeti szellemi teljesítmény. Ennek ellenére akadnak közös vonásaik. Mindhárom szerző igen szorosan ragaszkodott a mester önmagáról és a magyar avantgárdról kialakított képéhez. Más-más okokból persze. Gáspárnak még csak esélye sem volt olyan értekező nyelv kialakítására, amelynek segítségével tárgyát szabatosan leírhatta volna, így nem maradt más választása, mint hogy megkísérelte a sajátos kassáki terminológiát közérthető nyelvre lefordítani (mint láttuk, nem sok sikerrel). Rónay a rettenetes marxista halandzsa használatának kényszere alól vonta ki magát szoros Kassák-követésével – azon az áron, hogy így lényegében csak Kassák költészetéről tudott beszélni. Borit az ragadta el, hogy – mivel pontos tudomása volt minden méltánytalanságról, ami az ötvenes és a hatvanas évek Magyarországnak Kassákot és a magyar avantgárd irodalmat érte, és mivel az akkor szabadabb szellemi légkörű Jugoszláviában élt és alkotott – módjában állt Kassák és a magyar avantgárd irodalom ügyvédjeként fellépni. Elhatározta, hogy felmutatja az igazságot, bebizonyítja a vaskalapos magyarországi irodalompolitikusoknak, hogy az ő dogmatikus államszocializmus-felfogásukkal szemben Kassák szocializmusa volt a korszerűbb; hogy az akkor frissen rehabilitált modernséggel szemben az avantgárd volt a jelentősebb irodalmi-művészeti irányzat. Ügyvédként alkalmazkodnia kellett védeence stratégiájához, és messzemenően ezt is tette, talán annyit módosítva rajta, hogy Kassák érvelését továbbvitte, meghosszabbította ott, ahol lehetősége nyílt erre. Vagyis mindhárom könyv módszerét nagymértékben jellemzi a védekező, magyarázkodó, szűkítő tendencia. Az adott fél évszázadot vizsgálva ebben nincsen semmi meglepő, ám legkésőbb a rendszerváltozás után ennek már nem lehet keresnivalója a magyar avantgárd irodalom kutatásának eszköztárában.

Meglepő a három monográfus másik feltűnő hasonlósága: alig-alig, szinte egyáltalán nem kontextualizálják érdemben Kassák munkásságát, vagy legalább jelentős műveit. A kortárs világirodalmat kiválóan ismerő Gáspár horizontja ebben a munkában mindössze Adyig terjed, Rónay Cendrars-t és Apollinaire-t emlegeti, Bori, aki más munkájában részletesen tárgyalja Kassák (és a kassákisták) jugoszláviai kapcsolatait, Majakovszkijt. Az a gondolat egyiküket sem ihlette meg, hogy a kassáki avantgárd *típusát* olyan sajátos belső fejlődés eredményének tekintsék, amelyet talán a térségben kifejlődött jugoszláviai és csehszlovákiai kortárs „újművészet” kontextusában lehetne elhelyezni. Ezekben az irodalmakban is akadtak olyan avantgárd csoportok, amelyek tagjai az elsőként, 1915-ben színre lépett Kassák-kör tagjaihoz hasonlóan nagyjából nem a nagyvárosi bohémek, hanem a proletárok köréből származtak. A nagy áramlatok (futurizmus, dadaizmus, szürrealizmus) egyikét sem jellemezte olyan jelentős, poétikailag és esztétikailag egyaránt teljesen kidolgozott idealista népművelő-népnevelő irodalom- és művészetelmélet, mint Kassák alternatív művelődés- és művészetszmnénye

volt, középpontjában a „romlatlan ifjúmunkással”, akit okvetlenül be kell ol-
tani újművészettel. A nagy áramlatok közül egyedül az orosz konstruktiviz-
musban keletkeztek olyan elképzelések, amelyek a hagyomány általános
avantgárd elvetését egyúttal a „tömegek” számára készítendő alternatív
művelődés- és művészetszmény kialakításával kötötték össze. Hangsúlyoz-
ni szeretném, hogy térségünkben ezeknek a nagyjából 1915 és 1925 között ke-
letkezett idealista elgondolásoknak semmi közük nem volt a fasizmus, hitle-
rizmus és bolsevizmus később olyan látványosan megrendezett tömeghisz-
tériáihoz. Éppolyan sajátos közép-európai idealista eszmék voltak, akár a
„minőség forradalma”. Már csak azért sem lehetett közük a totalitárius tö-
megbutításhoz, mert azt mindenki nagyon jól értette, míg például a kassáki
elképzelés elméleti megformálásában és műbe kódolva egyaránt tökéletesen
érthetetlen volt és az is maradt.

Ennek azért van nagy jelentősége témánk szempontjából – itt térek rá Gáspár,
Rónay és Bori harmadik közös jellemzőjére –, mert fogalmilag mindhárman
pontosabbak lehettek volna, ha sikerült volna kontextualizálniuk Kassák avant-
gárd irodalmának főbb jellemzőit, elsősorban az úgynevezett aktivizmust és
konstruktivizmust. Ezekről, nem másról beszél Gáspár az „embertartalommal”
és a „témátlan versekkel”, de hát neki éppen azt kellett bizonyítania, hogy Kas-
sák nem kötődik egyetlen izmushoz sem, Kassák szintetizálja az izmusok ered-
ményeit. Mellesleg nem lett volna ellentmondás, ha vállalja az aktivizmust és a
konstruktivizmust, hiszen Kassáknál csakugyan mind a kettő szintézis. Rónay,
mint említettük, már leszögezi, hogy a kassáki „konstruktivizmusnak” vajmi
kevés köze van a konstruktivizmushoz, de ő ennek a társadalmi vetületét vizs-
gálja – lehet-e a szövegbe kódolt KASSÁK LAJOS világ- és emberátalakító mo-
dell –, nem pedig poétikai és esztétikai következményeit. Bori azért nem taglal-
hatta mélyebben a témát, mert akkor fel kellett volna cserélnie a „szocialista for-
radalmár” Kassákról kialakított képét egy tolsztojánusabbra. Pusztán az 1945-
ig terjedő fogalomhasználatra szűkítve vizsgálódásunk körét kijelenthetjük,
hogy mindkét fogalomnak volt *mozgalom, képzőművészeti irányzat és irodalmi stí-
lus* jelentése. Ma úgy tartjuk, hogy az irodalmi „aktivizmus” futurista és exp-
resszionista formajegyek keveredése, ettől eltérő aktivista stílus a magyar iroda-
lomban nincs. Konstruktivista stílusról még kevésbé beszélhetünk, itt annyiban
foglalhatjuk össze a „konstruktivizmus” korabeli lényegét, hogy a szöveg meg-
építettségére vonatkozott, és a szövegépítés – mondjuk az „aktivizmussal”
szemben újnak érzett – módszerét hangsúlyozta, ugyanakkor ragaszkodott az
„aktivista” poétika alapítételéhez, az etika = esztétika elvéhez, tehát hogy erköl-
csös, erős, érthető és követhető a szövegbe kódolt KASSÁK LAJOS világ- és
emberátalakító modell. Ha érdemleges avantgárd poétikai és irodalomelméleti
vizsgálódásokra ekkor, a hatvanas-hetvenes években nem nyílt is mód, alapos
összehasonlító irodalomtudományi vizsgálattal talán el lehetett volna kerülni a
teljes fogalmi zűrzavart.

*

Aczél Géza Kassák-dolgozatait áttekintve, előjáróban le kell szögezni, hogy 1975-ös disszertációja: *Kassák Lajos költészetének avantgárd korszaka* kiváló, szuverén munka, kár, hogy nem kerülhetett azon frissiben piacra. Kétségtől Borin és Rónayn épül, de meghaladja, egységbe foglalja azok eredményeit. Témaválasztásának értelmében csak Kassák költészetével foglalkozik, amelyet a kezdetektől a *Dokumentum* beszüntetéséig – a *Munka* megindításáig követ nyomon. Szerencsés módon nem szentel nagy figyelmet Kassák szocializmusának vagy forradalmas hite jellegének, disszertációja középpontjában a műértelmezés áll. A *Máglyák énekelnek* értékelésében visszafogottabb, mint Bori, *A ló meghal a madarak kirepülnek* értékelésében viszont jóval kimerítőbb, mint akár Bori, akár Rónay (hozzátéve, hogy neki már rendelkezésére állt a verselemző konferencia teljes anyaga).⁹ Ismer minden komoly forrást – Gáspár Endre írásának csak a *Mában* megjelent részletét –, a külföldiek közül (Borit és Méliuszt nem számítom annak) viszont sajnos csak a dogmatikus kommunista Mario de Micheli *Az avantgardizmus* című, magyarra fordított könyvét (1965) említi. Teljes egyetértéssel idézi tőle, hogy „...az avantgardizmus kísérletei igen nagymértékben egybeesnek a dekadenciával és annak részét alkotják...” (1975: 50.), másoktól (Méliusztól, aki meg Lukácstól vette) azt, hogy Kassák a nehéz időkben automatikusan árulóvá válik; megint másoktól, hogy a képköltészet terméketlen és antagonisztikus (1975: 161.) stb. – de mindezen tehertertelek érdekes módon alig befolyásolják élvezetes elemzéseit. Eredeti és helytálló az olasz és a magyar futurizmus összehasonlítása; megállapítása, hogy a „francia” szimultanizmus nálunk tulajdonképpen nem külön izmus, hanem technika, amely mind a futurizmusban, mind az expresszionizmusban benne foglaltatik; vagy hogy a kassáki aktivizmus jellegzetesen magyar. Előtte senki sem foglalkozott bővebben az „aktivista” Kassák ige-, főnév- és jelzőhasználatával; (1975: 41–42.), nem mutatott rá meggyőzőbben a szabadvers próza-, illetve lírajellegét meghatározó tényezők alakulására Kassák futurista és expresszionista szövegeiben. A disszertáció szerencsés leleménye maga a témaválasztás is, mivel ezzel kikerüli a Kassák-monográfiák legnagyobb problémáját, a preavantgárd, avantgárd és posztavantgárd korszak közötti hiányzó átkötéseket. Tudjuk, hogy az avantgárd egyszerre csak látványosan megjelenik Kassák irodalmában és egyszerre csak szép csendesen elillan belőle. De nem a váltás hirtelensége jelenti a problémát, hanem az életmű egészében tapasztalható feltűnő egyenetlenségek. A kassáki avantgárd alkotások esztétikai minőségét sem lehet a saját életművön belül mérni, mert nincs mihez viszonyítani; viszonyítási alapként e tekintetben csak a kortárs magyar avantgárd irodalom művei jöhetnek számításba. Ezért azt a kérdést, hogy Kassák Lajos-e a legjelentősebb magyar avantgárd költő és/vagy író (vagy esetleg Déry Tibor vagy József Attila), csak egy XX. századi magyar irodalomtörténet avantgárd fejezetén belül lehetne felvetni és meggyőzően megválaszolni. Aczél Géza Bori

nyomán az előzmények kérdését úgy oldja meg, hogy számol bizonyos autochton magyar avantgárd-elődök (Ady, Révész Béla) szerepével és hazai kortársak (Szabó Dezső) hatásával is, vagyis lényegében azt állítja, hogy „mindig is” volt magyar expresszionizmus, s az olasz futurizmus csak átválta azt, amit Kassák átvett belőle. Másrészt egyedi módon és igen meggyőzően domborítja ki az 1914/15-ös áttöréssel beindult fejlődés fokozatosságát, szerves jellegét. A témaválasztás jóvoltából mentesül a kassáki poszt-avantgárd tárgyalása alól is, ezt – teljes joggal – elintézi egy-két oldal keretén belül (1975: 226. skk.), „...a kassáki avantgárd költészet végső klasszicizálódásának...” folyamatát éppen csak említve (1975: 231.).

De őt sem kíméli meg a XX. századi magyar avantgárd-kutatók fáraóbetegsége, az izmusmérgezés. A hagyományos költemény – írja Aczél Géza – expresszionistává hevül. Az expresszionistává hevült költemény, ha még tovább hevül, akkor aktivista lesz. A felhevült költemények azután ódák, himnuszok, zsoltárok, eposzok, illetve expresszionista helyzetdalok vagy elégiák formájában jelennek meg (stb.) – tragikus, hogy a kommunista „kultúrapolitika” olyan sokáig tiltotta és végül is csak cenzúrázott és öncenzúrázott, kikerélt, használhatatlan formájukban engedélyezte az izmusokkal való elméleti foglalkozás termékeinek megjelenését. Tudom, hogy sokan nem értenek egyet velem, de továbbra is azt vallom, hogy jobb lett volna, ha egyáltalán nem jelennek meg a magyar izmus-sorozat szörnyszülöttei, főleg a futurizmus (Szabó György), és az expresszionizmus (Koczogh Ákos), amelyeket Aczél Géza is gyakran idéz, mert akkor a magyar kutatók kénytelen-kelletlen mégiscsak a primér szakmunkákhoz fordultak volna, ha máshogy nem, fordítók segítségével. Ha a disszertáció irodalomjegyzékében szereplő szürrealizmus-kötet (Bajomi Lázár Endre) olvasása után olyan mondatokat lehet leírni, mint a következők, akkor az az izmus-monográfia nem ér egy hajtófát sem, legalábbis az irodalomtörténész számára nem:

Kassák újabb verseiben valóban megjelenik minden olyan stílusjegy, mely a szürrealista poétikát jellemzi – de a kompozíciók stíluskeveredése, tiszta költészettől húzódo költői alkata, konstruktivista érdeklődése gátolja abban, hogy egységes szürrealista verseket írjon. Szürrealisztikus képei gyakran egy reális és egy abszurd kép összekapcsolásával születnek, ekkor még dadaista eredetük is érződik...

– írja Aczél a *Ma* 1922. július elsején megjelent számában publikált 19. számú költemény kapcsán.¹⁰ Aczél Géza természetesen nemcsak a hazai izmus-sorozatból tájékozódott az izmusok poétikáját illetően, hanem a korabeli elméleti írásokból is – az irodalmi konstruktivizmus tekintetében Kassák és Kállai írásai mellett idézi például Pierre Bourgeois *A modern lírizmus* című írását is (*Ma*, 1924, 9. évf., 5. szám, 3–4.). Ezekből nagyon szépen kiderül, hogy Kassák(ék) mit akart(ak) létrehozni, mit értett(ek) konstruktivitáson, konstrukción az irodalomban. Csahogy kevés a korabeli szándék mégoly plasztiki

kus bemutatása, mit sem ér az ihletésében keletkezett művek poétikai jellemzőinek tisztázása nélkül. Erre a fontos lépésre itt nem került sor.

Számomra, aki a nyolcvanas évek elején olvastam Aczél Géza disszertációját, és mindezeket, amiket itt leírtam, persze még nem gondolhattam róla, elsősorban bátorítást adott: lám, nem csak Rónay Györgynek sikerült, van olyan fiatal magyarországi kutató is, aki lényegében el tudja kerülni az avantgárd-téma ideologikus megközelítését.

*

Két szempontból is kár, hogy Aczél Géza disszertációja nem jelent meg azon frissiben. Egyrészt azért, mert erjesztő hatású lett volna, közvetlenül ében tarthatta volna a Bori Imre és Rónay György könyvei nyomán támadt érdeklődést; másrészt meg azért, mert a bizonytalansággal túlnyomórészt értetlenkedő vagy ellenséges kritikák mellett talán akadt volna olyan kritikus, aki a mű és az avantgárd-koncepció valós hiányaira, átgondolatlanságaira, gyenge pontjaira rámutatott volna. Miután azonban ilyen észrevételek a később megjelent tanulmányokra sem érkeztek, Aczél Géza legújabb könyvében is annak az „önkompilációs” folyamatnak a nyomai látszanak, amiről Bori Imre Kassák-monográfiájának második kiadása kapcsán már szó volt. A kassáki életmű egyes súlypontjait tárgyaló Aczél-tanulmányok először 1975–76-ban jelentek meg folyóiratokban,¹¹ majd az újabb kutatási eredményekkel kibővíülve 1985 és 1990 között, részben a Kassák-centenáriumi, részben Aczél 1988-ban megjelent tanulmánykötete, a *Termő avantgarde* körül.¹² Ebbe a gyűjteményes kötetbe elsősorban a kassáki pályakezdést és az avantgárd korszakot tárgyaló írások kerültek – ezek azután az új Kassák-monográfia részeként is feltűnnek –, míg az emigráció utáni Kassák munkásságát tárgyaló fejezeteken már a rendszerváltozás körüli és utáni szabadabb kutatási és publikációs lehetőségek nyomai láthatók. Mindazonáltal meglepő, hogy az 1999-ben megjelent monográfiához felhasznált szakirodalom a lábjegyzetek tanulsága szerint zömmel Kassák-korabeli, illetve a hatvanas–hetvenes évekből származik! Az utolsó komolyabb merítésre az 1987/88-as centenáriumi anyagból került sor. 1988 után megjelent műről mindössze három esetben történik említés, és ezek közül is csak egy irodalomtörténeti jellegű. Külföldi szakirodalom továbbra sem jelenik meg, csak másodlagosan, közvetített formában. De lássunk egy-két példát a kassáki avantgárdral foglalkozó részből – hozzáfűzve, hogy ez a monográfiában tárgyalt Kassák-életmű viszonylag keskeny szelekt, tehát hogy a közeli kritika arányai nem követik a monográfia arányait.

Elsőként A Tett *forradalmától a forradalmi tettig* című tanulmányról-fejezetről lesz szó, amely 1985-ben, 1988-ban és 1999-ben azonos formában jelent meg.¹³ Előzményeként a disszertáció egyik fejezete (*Az első szintézis: Mesteremberek, Anyaság, Örömhöz*) tekinthető (1975). Itt így hangzik egy passzus:

A három mű közös élményalapja az osztályperspektívákra ébredés optimizmusából fakad, ez választja le őket a közeli keletkező versek válsághangulatot sugalló csoportjától, míg a proletárélményt majd aktivizált-aktualizált változatban kidaloló forradalmi versektől az erő idő talánya és messzesége, elvontsága fogja vissza. Nem véletlen az a paradoxon, mely a *Mesteremberek* dübörgő, új iramának és a konstruktív építkezés plasztikus-statikus lemerevedésének kettősségében húzódik végig. A költő már kiemelkedett a háború véres valóságából, s váteszi módon kimutat az újfajta idők újfajta társadalmára, de még nem érezheti biztos háta mögött a tömegek mozdulását. Különösen figyelemre méltó ebből a szempontból az a két változtatás, melyet Kassák később végez el a vers szövegén. Mint Szabó Júlia jelzi *A magyar aktivizmus története* című értékes tanulmányában [az itt következő lábjegyzet szerint a 26. lapon, D. P.], a „s félre az álmodekorációkkal!” szövegrésznek „s félre az államdekorációkkal!” történő fölcserélése már az aktivista irányzatosság, a táguló társadalmi horizont jegyében áll, a „s holnap talán áldomást tartunk az új falakon” – „s holnap már áldomást tartunk az új falakon” változás pedig a konkrét bizonyosságban. (1975: 50–51.)

Ugyanez az 1999-es Kassák-monográfiában:

A tüzetesebb vizsgálódás azonban jól kivehető hangsúlyeltolódásokat jelez e néhány éves perióduson belül: a mozgalom megindulása körül fogant versek közös élményalapja az egyéni és osztályperspektívák optimizmusából fakad, ez határozottan leválasztja őket a későbbi idők válsághangulatot jelző műveitől, míg a proletárélményt majd aktivista változatban kidaloló forradalmi versektől az erő idő talánya és messzesége, a szemlélet elvontsága fogja vissza. Utóbbit Szabó Júlia bizonyítja egyetlen költemény szövegváltozatainak összevetésével („félre az álmodekorációkkal” > „félre az államdekorációkkal”, „holnap talán áldomást tartunk az új falakon” > „holnap már áldomást tartunk az új falakon”) az aktivista irányzatosság fokozatainak földelítésével [az itt következő lábjegyzet szerint „Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus története*. Bp., 1971. 26.” D. P.] (1999: 34.)

Mindenekelőtt az tűnik problematikusnak, hogy Szabó Júlia idézett művének 26. oldalán Nemes Lampérth Józseffel és Uitz Bélával foglalkozik. A 33. oldalon kifejt egy hasonló gondolatmenetet (melynek végén, mintha mit sem mondott volna, ismét a „félre az álmodekorációkkal!” változatot használja), ám csak a gondolatmenetét bevezető 65. számú lábjegyzetet visszakeresve találjuk meg az idézett részt – a 76. lapon. Ami azt jelenti, hogy ha Aczél Géza utánanézett volna 1975 és 1999 között ennek a mellékesnek tűnő sajtóhibának (az 1985-ös és az 1988-as közlés egyaránt minden jegyzetapparátus nélkül történt, ami egy tanulmánykötet esetében legalábbis furcsa), akkor talán elgondolkodott volna tartalmi kérdéseken is. Például azon, hogy miért idézi az említett költemény részletét okfejtése után egy oldallal ő is újra az eredeti álmodekoráció-formában – anélkül, hogy elhatárolta volna magát Szabó Júlia gondolatmenetétől, vagy közölte volna az inkonzekvencia okát. Vagy miért tartja a jeles művészettörténész okfejtését irodalmi szempontból olyan meggyőzőnek? Idézett költeményének ebben a verssorában Kassák három

félredobandó dolgot emleget: az álomdekorációkat, a holdvilágot és az orfeumokat. Ezeket az egyenmű haszontalanságokat (álomdekoráció = szecessziós stílus) ellentétezi olyan kézzelfoghatóságokkal, hasznosságokkal, mint a felhőkarcolók, (játékként) az Eiffel-torony mása és a bazalttalpú hidak. Az „államdekoráció” idegen test ebben a felépítményben.¹⁴ Ennek a szónak a vers megjelenésekor, 1915 decemberében még nem lehetett értelme Kassák számára. A millenniumi ünnepek alatt, 1896-ban nem járt Budapesten, tehát államdekorációt csak Károly király koronázásánál, illetve – valószínűbben – a Tanácsköztársaság alatt láthatott, mindkettőt a költemény megjelenése után. Vagy netán állami kitüntetést értett volna az államdekoráción? Miért változtatta meg Kassák a kifejezést? Nincs ennek valami más nyoma Kassák munkásságában? Aczél magyarázata – Kassák egyértelműsíteni akart –, nem áll, mert az „államdekoráció” éppen hogy többértelműsít. Olyan egyszerű, alapvető kérdések ezek, amelyek nemcsak itt, e viszonylag lényegtelen ügy kapcsán merülnek fel az olvasóban, hanem a *Kassák Lajos* egész első harmadát olvasva. Az olvasás és az összehasonlítás során egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a disszertáció felépítésének és gondolatmenetének, valamint fogalmazásbeli megjelenítésének az újragondolására a nyolcvanas évek közepén-végén került sor utoljára; elméleti és módszertani újragondolására viszont még akkor sem.

Nézzük most más példán a külföldi szakirodalom másodlagos, közvetett recepciójából, valamint a hazai szakirodalom friss eredményeinek negligálásából származó hátrányokat. Az 1917 után Európa-szerte felgyorsuló társadalmi-művészeti változások természetét és a Kassák-körre gyakorolt hatását latolgatva, írja Aczél,

...elegendő a futurista és konstruktivista színekkel telítődő, harsánnyá váló orosz művészetekre vagy a politikailag gyorsan aktivizálódó német expresszionistákra gondolnunk. A magyar avantgárd – az előző bővületében – szorosabb szálakkal természetszerűen az utóbbihoz kapcsolódik, ide kötik kulturális hagyományai. Nemcsak a születendő kassáki aktivizmus gyökerezik főbb elképzelései szerint a német mozgalomban (József Farkas részletesen elemzi ezt kötetében), 1918-ra konkrétta válik a *Ma* és a *Die Aktion*, valamint a *Der Sturm* kapcsolata is – Kassákék a német folyóiratok magyarországi főbírói lesznek, megkezdődik a lapok anyagainak rendszeres cseréje. (1999: 47.)

Itt Aczél József Farkas *Értelmiség és forradalom* című, 1984-ben Budapesten megjelent könyvére (223–267.) hivatkozik, a lapok anyagainak rendszeres cseréjéről szóló passzus forrásaként pedig Kassák *Az izmusok története* című művét adja meg.¹⁵ Ha utánanézzünk a német expresszionizmus szakirodalmában, azonnal kiderül, hogy nem állja meg a helyét sem a „gyorsan aktivizálódó német expresszionisták” képe, amely azt implicálja, hogy a német expresszionisták többsége politikával kezdett volna foglalkozni, és a baloldali eszmék hívévé vált volna, sem az, hogy a születendő kassáki aktivizmus

főbb elképzelései szerint a német mozgalomban gyökerezne. A Kassák-kör gondolkodását Kurt Hiller aktivizmusa – a maga központi logokrácia-fogalmával, amelyet Kassákék nem vettek át – főleg pacifizmusa révén és a pártutasítással vagy pártelvárással szembeni művészi függetlenség elsőbbségének hangsúlyozásával befolyásolta. Hallgassunk bele Hiller *Eudémonia és evolúció* című 1920-as írásába,¹⁶ amelyben a tiszta, zavartalan egyéni és társadalmi boldogság elérésének útján járó mozgalmuk céljait a következőkben foglalja össze:

[Mozgalmunk] Jelenlegi szakaszában „logokratikus aktivizmus”, és egy politikai szintézis létrehozásán munkálkodik – pontosabban, mivel még nem óhajtja magát a gyakorlati politikába ártani (és ezt nem is szabad megtennie!) egy politozófiai szintézis létrehozásán, mely a következő három fő pilléren nyugszik:

1. Az élet és a testi épség szentségének feltétel nélküli tiszteletén.
2. Gazdaságpolitikailag a szocialista-kommunista gondolat lényegén (de csak követeléseit, nem ontológiáját tekintve!)
3. Alkotmánypolitikailag azon a megtisztított arisztokratikus elképzelésen, hogy ne a többség akarata, hanem a Szellem legyen törvényhozó.¹⁷

Az aktivizmus Németországban mindenekelőtt szellemiséget, egyfajta világmegváltó szándékot jelentett, amelyet Hiller, az első expresszionisták egyike, azután megkísérelt átplántálni a művészet területére is. Folyóirataiba, évkönyveibe „...olyan »aktivisták« dolgoztak, mint Ernst Bloch, Max Brod, Gustav Landauer, Heinrich Mann, Kurt Pinthus vagy Ludwig Rubiner, akik lelkesült vonásokkal olyan pacifista, szociálutópista világ- és társadalommodellt vázoltak fel, amelynek gyakorlati megvalósítására a háború után – részben politikai akciók révén – kísérletet is tettek.”¹⁸ Más kérdés, hogy például a *Die Aktion* folyóirat 1918 végére, 1919 elejére valóban az orosz kommunista eszme szócsovévé vált, csak hát ettől még a német aktivisták túlnyomó része megőrizte különállását. A *Ma* első világnézeti különszáma is Bortnyik Sándor *Kommunista köztársaságot!* hirdető metszetével a címlapján jelent meg 1918. november 20-án, annak ellenére, hogy a kommunista írók csoportja már korábban kivált. Ne feledjük, hogy a „kommunizmus” szónak 1918 végén Magyarországon – még nem kerültünk közeli ismeretségbe vele – egészen más jelentése lehetett, mint akár csak egy évvel később. József Farkas Aczél által idézett tanulmányában azt igyekszik bizonyítani, hogy a magyar aktivizmus alapötlete Hillertől és körétől származik ugyan (ezt Kassák, aki számtalan helyütt írt az izmusokról, így sehol sem említi), ám a polgári forradalomban, majd a Tanácsköztársaság alatt radikalizálódván, forradalmi szocialistákká váltak, míg a németek idealisták maradtak. Egy 1919-es Hiller-beszédet idézve így összegzi elemzését: „Jól érzékelhető a különbség a proletárforradalomból kiábrándult, vagy azt megvalósíthatatlannak tartó német aktivisták és Kassák szocializmust vállaló szemlélete között, noha szóhasználatuk olykor

hasonló vagy csaknem azonos.” (1984: 239.) Ezzel szemben természetesen Kassák is megvalósíthatatlannak tartotta a proletárforradalmat, elhibázottnak a Tanácsköztársaság kikiáltását, fellázított (nem pedig fellázadt, öntörvényű) emberekről beszélt, és arról, hogy „...ezt a társadalmat nem megreformálni kell, hanem meg kell váltani [...]”. Ti, akik jönni akartok az ember felszabadítására, ne a testét, hanem a lelkét szabadítsátok föl, és a többit bizonyára és a ti vezérkedéstek nélkül majd elvégzi ő maga” (saját kezű glosszája *A világ új művészeihez!* című kiáltványához). József Farkas ekkor, 1984-ben már több mint két évtizede dolgozott azon, hogy minél „vörösebb” Kassákot állítson elő, s ha igyekezetét 1964 körül az őszinte segíteni akarás vezette is – Kassák rehabilitálásának szándéka –, módszerének tudománytalansága, állításainak képtelensége mindenki számára nyilvánvaló, aki kicsit is ismeri Kassák pályáját. Nem hinném, hogy éppen erre a műre kellene a német aktivizmus kérdésében hitelt érdemlő forrásként hivatkozni egy 1999-ben megjelent Kassák-monográfiában. Aczélnak egyébként sincs semmi szüksége erre a hivatkozásra, hiszen közvetlenül az idézet tőszomszédságában kifejti, hogy Kassák nem a német mozgalom ilyen vagy olyan hatása miatt választotta a *Ma*-kör és annak irodalma, valamint képzőművészete számára az „aktivista” címkét, hanem azért, hogy a kifejezés révén világosan megkülönböztesse magukat a kommunista párttól és a pártirányítású művésztől: „A nagyvonalú történelmi mozgásokon belül a Komjáték kiválásával némileg légtüres térbe kerülő Kassáknak is újra kell vívnia a művészeti törekvéseit megújító harcát. Az orosz típusú forradalmi programot adó kommunista írócsoport megalakulásával ugyanis a polgári radikális és a szociáldemokrata eszmeiségű irodalom mellett a progresszióknak olyan – immár az avantgárdtól sem független – bázisa jött létre, mely részben a maisták törekvéseinek korszerűségét is megkérdőjelezte.” (1999. 47–48.) József Farkas *Értelmiség és forradalom* című (lábjegyzetek nélkül megjelent) tanulmánykötete forrásként tehát nem ajánlható, irodalomjegyzéke mindazonáltal tartalmaz három Kurt Hiller-hivatkozáson kívül két olyan tételt, amelyeknek a címében feltűnik az „aktivizmus” kifejezés, s amelyek autentikusak.¹⁹ Ezeket tanulmányozva Aczél minden bizonnyal önálló ítéletet tudott volna hozni a német és a magyar aktivista mozgalom mibenlétéről, kapcsolatairól.

Ennyit a manifesztumokról. De köztudott, hogy maga a mű többet tud minden manifesztum-körítésnél és szerzői magyarázatnál. Ezért fájdalmasan hiányzik Aczél Géza Kassák-könyvéből nemcsak az aktivizmus, e „speciálisan magyar izmus” elméleti-történeti tisztázása, hanem az ihletésében keletkezett munkák poétikai leírása is, és utóbbi még sokkal inkább. Aczél egyszerűen nem vett tudomást a disszertáció és a Kassák-monográfia megjelenése között eltelt évtizedek szakirodalmának avantgárd-elmélettel foglalkozó írásairól. Monográfiájában egyetlenegy ilyen irányú hivatkozás sincsen. Csak pozitivistá feltáró-adatoló munkákat említ. Gyakorlatának okát-okait

még találgatni sem tudom. Azt viszont tudom, hogy a Kassák-centenárium kapcsán megjelent anyagot szemlélte, hiszen hivatkozik 1987/88-as tanulmányokra. Az *Új Írás* 1987. évi májusi Kassák-száma például járt a kezében, Lengyel Balázs írásának egy megállapítását onnan idézi (1999: 181.). Nos, ugyanebben a számban jelent meg Kulcsár Szabó Ernő „...ki üdvözöl téged születő pillanat” című dolgozata is.²⁰ Ha Aczél megszívleli e tanulmány máig érvényes megállapításait az én szituáltságának változásáról Kassák avantgárd költészetében (vagy legalábbis elgondolkodik rajtuk), akkor nem lett volna kiszolgáltatva annak a teljesen önkényes és pusztá benyomásokon alapuló izmuscímkezzetetésnek, ami szinte változatlan formában maradt rá Bori 1970 körüli izmus-konceptiójából –, különösen akkor nem, ha egyúttal megvizsgálta volna a kassáki jelhasználat és a montázs-/kollázstechnika változásának jellegzetességeit is. Így azonban lépten-nyomon abszurdításokba botlik az olvasó. „Mikor Kassák a *Szintetikus irodalomban* röviddel ezután meghatározza poétikai eszményét [...] lényegében az *Örömhöz* típusú versek alakításait tudatosítja, kiemelve belőlük az expresszivitás lehetőségeit, s háttérbe szorítva a konstruktivista harmóniateremtésnek azokat az elveit, melyek a *Mesterembereket* is alakították.” (1999: 36.) Értsük ezt a megállapítást úgy, hogy a konstruktivizmus 1915-ben keletkezett, Magyarországon? „Költészetének egyik leglényegesebb ismérve, a konstruktivitás...” – írja Aczél Géza három lappal hátrább (1999: 39.), és én egyet is értenék vele, de a szabatos leírását szeretném olvasni. Ha ez Kassák költészetének egyik leglényegesebb ismérve, akkor miért maradt kidolgozatlan? És ez így megy tovább, a példák számát szinte oldalanként lehetne szaporítani. Nem arról van szó, hogy Aczél Géza Kassák avantgárd korszakának tárgyalásánál 1999-re sem alakította ki azt az értekező nyelvet, amellyel Kassák Lajos avantgárd korszakának irodalmi természetét érdemben le tudná írni, mert ezzel nincsen egyedül. Hanem arról, hogy azért különbséget kellene tenni például konstruktív, konstruktivizmus, konstruktivizmus, konstrukció, konstruktivista stb. között, nem ragozom tovább. Ezek némelyike szigorúan helyhez és időhöz kötött kategória. Az avantgárd réteget közérthető módon bemutató értekező nyelv hiánya különösen ott szúrhat szemet a nem-szakembernek, az érdeklődő olvasónak is, ahol az avantgárd korszak két kimagasló teljesítménye, a nemzetközi vonatkozásban is eredeti *Számozott költemények* és *A ló meghal a madarak kirepülnek* leírására-értékelésére kerül sor. A mára egészét tekintve érdektelenné vált *Máglyák énekelnekkel* szemben ezek a művek meggyőződésem szerint nem avultak el, értő bemutatásukkal, érthető leírásokkal, európai kontextualizálásukkal fel lehetne kelteni irántuk a szakmabéliek, elsősorban az egyetemi hallgatók figyelmét. Az előttük való és az utánuk következő szövegkörnyezetbe mosva viszont pontosan olyan érdekteléneknek (esetleg ifjúkori bocsánatos kilengéseknek) tűnnek, mint a kassáki avantgárd az életmű egészében. Az avantgárd rész bírálatának összegzéseképpen legnagyobb saj-

nálatomra kénytelen vagyok azt megállapítani, hogy Aczél Géza Kassák-monográfiájának avantgárd része a bevezetőben megfogalmazott két kritérium egyikének sem tudott eleget tenni. Az újabb szakirodalom tanulmányozásának és a módszertani újragondolásnak a következetes elutasítása miatt nem mentes az ellentmondásoktól, és ugyanezen okokból kifolyólag nem kompatibilis sem az újabb magyarországi, sem a külföldi kutatások eredményeivel.

*

A továbbiakban, vagyis a második, harmadik és negyedik fejezet kivételével nem jelentkezik ilyen probléma: a könyv további tíz fejezetében (amennyiben izmusokról nem esik szó) élvezetes és érzékletes Aczél értekező nyelve. Igen arányos a monográfia felépítése, természetes a fejezetek szerinti tagolása. Nagyon szép, hosszú, a könyv egészen végigérő fonatot alkotnak a kassáki életmű egyes számai, melyek köztudottan különböző hosszúságúak: legtöbbük meg-megszakad, némelyik folytatódik – esetleg évtizedekkel később –, mások Kassáknak csak egy-egy korszakára jellemzőek. Irodalom és képzőművészet, mozgalom és szervezés, az irodalmon belül az egyes alkotói korszakokra jellemző műfajok, politika, publicisztika, magánélet, társadalmi beágyazottság és egyéni ambíció (meg sok minden egyéb) számai a könyv minden részében harmonikus egészé sodortatnak úgy, hogy azonnal látjuk, ha volt előzménye, és biztosak lehetünk benne, hogy látni fogjuk a folytatást is, ha van. Ez a megbízhatóság érzését kelti, és nem alaptalanul.

Félelmetes Kassák háború utáni megdicsőülésének és háttérbe szorításának szinte egyidejűsége: „A koalíciós korszak természetrajzához egyfajta adalék, hogy Kassák markáns politikai nézetei és határozott művészetszemlélete egyszerre válnak a hatalom részévé és a kegyvesztettség forrásává.”²¹ 1947-ben hatvanadik születésnapját emlékkönyvvel teszik feledhetetlenné – abban az értelemben is, hogy az ünnepi könyvben már megjelennek az első fenyegetések; számtalan állása, megbízatása van, 1946-ban nemzeti ajándék-ként házat kap Békásmegyeren, életjáradékot, Baumgarten-díjat, Mikszáth-emlékplakettet, és a Kossuth Érdemrend harmadik fokozatát. Ugyanakkor vagy kicsivel később nevét törlik az első Kossuth-díjasok listájáról, Lukács György, Révai József, Horváth Márton vagy Keszi Imre már fenik rá a fogukat. 1948 áprilisában megszüntetik lapját, az *Alkotást*, majd nemsokára a másikkal általa szerkesztett lapot, a *Kortársat* is, azután kizárják a pártból és az Írószövetségből, 1949-ben pedig meg kell vennie az ajándékba kapott házat, és teljes szilenciummal sújtják. Egy szovjetorosz nyomásra összeeszkábált 1949-es kis magyar irodalomtörténet lapidárisan kijelenti, hogy már korán, a húszas évek közepétől „az ellenforradalom hivatalos proletárjává lett”.²²

De éppilyen hátborzongató az irodalmi közéletbe történt visszatuszkolása-visszakapaszkodása is. Számos segítője van, elsősorban egykori munkatár-

sai, neveltjei, valamint azok az egykori szociáldemokraták, akik mindent túlélve 1956 után is pozícióban maradtak (vagy pozícióba kerültek). A segítők bebizonyítják József Attila példáján, hogy „Az izmusok technikai-művészet-filozófiai elképzelései [...] beleivódtak nemzeti kultúránkba, periferikus jellegük tehát igencsak relatív”,²³ és elkezdődik az irodalomtörténészek-kritikusok mentőakciója is. 1964-ben, az Akadémia Irodalomtudományi Intézete XX. századi osztályának rendezésében kerül végül sor az úgynevezett Kassák-vitára, amelyben mentesítik a formalizmus és a szocializmusellenesség vádjai alól, egyúttal utasítják a már nyomdában levő hatkötetes magyar irodalomtörténet Kassák-fejezetének szerzőit (József Farkast és Szabó Györgyöt) a vonatkozó passzusok törlésére. A végső megfogalmazás, a „szentencia” tehát így hangzik: „Ezzel Kassák elvész a szocialista irodalom számára; a polgári irodalmon belül azonban baloldali, becsületes – humanista – helyet szerez meg.”²⁴ Így Kassák – későbbi kultúrpolitikai kategóriákban megfogalmazva – „...a tiltottak közül átkerült ugyan a megtűrtek táborába, ám a párt ideológiai irányelvei a korábbiakhoz hasonlóan a perifériára szorították munkásságának legértékesebb fejezeteit. Elsősorban az avantgárd értékeket, másfelől lépten-nyomon lefokozta jelentőségét, formátumát az a kicsinyes ideológiai szempont, mely a kommunistákhoz való viszonyban igyekezett egy-egy írói életmű értékeit megragadni.”²⁵

Kassák hosszú, 1937-től 1967-ig, haláláig tartó küzdelmét az ordas eszmékkel és ordas, vagy csak korlátolt és gyáva emberekkel Aczél Géza írja le először a maga kendőzetlen valóságában és teljességében, vagyis nyilvánosságra hozva a felelősök nevét és ez irányú ténykedését, ám – tegyük hozzá – gyűlölködés nélkül. Az elmondottakat teljes mértékben hitelesnek tartom. Ezt így én sem tudtam, és valljuk meg, Aczél Gézán kívül talán senki sincs, aki ilyen részletekbe menően tudta volna. Számomra a könyv legizgalmasabb fejezeteit jelentették, annál is inkább, mert Aczél Géza nagyon árnyaltan ábrázolja azokat a sérüléseket és torzulásokat is, amelyek a totalitarizmusok hatására kimutathatók Kassák Lajos személyén és a vonatkozó művek anyagában. Nagyon rokonszenves Aczél Géza empátiája is. Soha nem lépi át a jó ízlés határát, mégis minden fejezetén érződik az a nemes elfogultság, amely egyáltalán nem zárja ki Kassák helyenkénti deheroizálását, cselekedeteinek demitizálását. Anyagát mélységesen emberi lélekállapotok hiteles ábrázolásával lazítja fel, teszi olvashatósabbá. Ilyennek tartom például azt a két passzust, amelyekben leírja, hogyan törtek fel a hosszú, kényszerű lefojtások szüntén Kassák teremtő energiái 1945 és 1955 után. Figyelemre méltó Aczél Géza sok-sok finom megállapítása, amelyek arányosan oszlanak el a több mint négyszáz oldalas monográfia nyagában. Az avantgárd részben nagyon találó az „aktivizmus, aktivista” címke 1919-es bevezetésének piacszempon-tú megindoklása (bizonyos telítettség keletkezett 1917 táján az újművészet berkeiben Pesten, ezért vált szükségessé új cégjelzés bevezetése), egy másik,

amelyik tetszett, Kassák hibátlan politikai öszönéről szól (meglepő tisztánlátása a sztálinizmus és a háborús veszélyeztetettség megítélésében már a harmincas évek közepén. Tudja, hogy a spanyol polgárháború színterén voltaképpen a nagyhatalmak mérkőzése zajlik, egy „...levélre válaszolva azt tanácsolja egy Párizsban tanuló magyar diáknak, hogy ne vegyen részt a harcokban”),²⁶ egy harmadik pedig szeretetteljesen leleplező: „Kassák [...] tartósan az önéletrajzi ihletettségű regény keretei között találta meg azt az írói biztonságot, mellyel epikus hőseit és műveinek szegényes cselekményét mozgathatta. Ez az autodidakta vonás az irányregényektől a lélektani irányba forduló érdeklődésben is megőrződött, a fikcionális elemek mögött folyamatosan tetten érhető az a közvetlen élményszerűség, amely az alakítást inspirálta.”²⁷

A könyv egészét tekintve Aczél Kassák-monográfiáját az irodalomtörténet-írás nyereségeként könyvelhetjük el. Aczélnak sikerült szemléletessé tennie azokat a kapcsolódási pontokat, amelyek révén Kassák Lajos írói, emberi és politikai viszonyrendszere kijelölhető a két világháború közötti és a második világháború utáni magyar irodalomban és társadalomban, valamint a világ avantgárd művészetében. Az izmosos rész által ki nem elégitett érdeklődés pedig – remélem – mind többünket fog sarkallni, mindenekelőtt mind több fiatal kutatót fog ösztökélni arra, hogy végre szabatosan megfogalmazzuk-megfogalmazzák a magyar irodalmi izmosok poétikáját és ennek birtokában az egyes releváns izmosok irodalmi termését bemutató „Magyar avantgárd irodalom” című fejezetet.

1 E gondolkodás vegytiszta példajaként lásd például: Christian DEMAND, *Der böse Geist der Avantgárd – Marinetti und die Folgen*, Wespennest 1999, 116. szám, 73–83.

2 FORGÁCS Éva, *Van-e kelet-európai művészet?* (Passuth Krisztina *Avantgárd kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930* és Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe From the Baltic to the Balkans ca. 1890–1939* című könyvéről), BUKSZ, 1999. ősz, 239–245., idézet 239–240.

3 Uo., 241–242.

4 A konferencia előadásai kötetbe gyűjtve *Formateremtő elvek a költői alkotásban* címmel jelentek meg 1971-ben. Rónay már 1968-ban közölte a maga szövegét (*Élet és Irodalom*, 1968, 6, 5.)

5 Az elidegenített nyelv „beszéde” – Az avantgárd hagyomány kérdéséhez, It, 1999, 3, 347–364.

6 Itt, ebben a monográfiában nem írhatott szabadon, hiszen maga az *Egy ember élete* is

csak a Kádár-korszak vége felé jelenhetett meg újból cenzúrázatlanul. De a feladat elől nem tért ki, lásd: RÓNAY György, *A regény és az élet* (első kiadás 1947, második kiadás 1985).

7 Lásd például KÁNYÁDI András dolgozatát: *A magyar szürrealizmus irodalma* a Korunk 1999. júliusi számában. Kányádi irodalomjegyzékében nagyon elavult szakirodalmat idéz, cikke egy-két kisebb tévedés kivételével – mint például a népi szürrealizmus, amelynek nemlétét Pomogáts Béla már vagy húsz éve bizonyította – mégis pontos, árainyos, teljes. Hozzá kell tennünk, hogy cikkéhez a francia szürrealisták munkái mellett a párizsi *Mélusine* magyar szürrealizmus-számát tanulmányozta.

8 SZERDAHELYI Zoltán, *Értékkállandóság – avagy az önkompiláció dilemmái*, Literatura, 1989, 3–4. sz., 577–581.

9 Különösen BERNÁTH Árpád, *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdése*; CSÚRI Károly, *A Kassák-vers embléma-szerkeze-*

te = HANKISS Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői alkotásban*, Bp., 1971, 439–500.

10 A legkorábbi magyar nyelvű adat, amelyet találtam, Németh Andor egyik cikkében fordul elő (*Új francia költők – Apollinaire és az iskolája*, Diogenes, 1923, 21. sz., 6–9.), itt Németh a *szuprerealitás* szót használja. André BRETON, *A szürrealizmus kiáltványa* mint tudjuk, 1924-ben jelent meg, a szürrealizmus magyar szakirodalma 1925-ben, 1926-ban indul: [Anonymus]: *„Surrealizmus” a legújabb irodalmi forradalom*, Kassai Napló, 1925. július 3., 5.; TÓTH Béla, *„Szuperrealizmus”*, Napkelet, 1926, I. k., 386–388.; TAMÁS Aladár, *Szürrealizmus*, Korunk, 1926, 461–463. (A legújabb szürrealizmus-összefoglalás KARAFIÁTH Judit–TÓTH Szilvia (szerk.) munkája: *Szürrealizmus* (Matúra – Izmusok sorozat) Bp., Raabe-Klett, 1999, 159.).

11 Kassák Lajos 100 számozott verse; A korai Kassák-próza változatairól; A visszatekintés avantgarde eposza [Kassák: A ló meghal].

12 A Tett forradalmától a forradalmi tettig; Kassák Lajos: „Máglyák énekelnek”; Kísérlet az avantgarde hazai megújítására; A bécsi Kassák; Kassák Lajos pályakezdése; A Munka indulása és az irányregények; A kassáki aktivizmus és a forradalmak; A beérkezés magányossága – Kassák a harmincas évek közepén; A felemelkedés ethosza – Kassák Lajos önéletrajzáról; A bukolika felé. Kassák szemléletváltása a harmincas évek második felében; Kassák Lajos naplója.

13 Literatura, 1985, 1–2. sz., 117–128.; *Termő avantgarde*, 1988, 31–54., Kassák Lajos, 1999, 27–46.; talán azzal a különbséggel, hogy az 1985: 117. és az 1988: 32. lapon hibásan Franz Pfemfertnek írt szerző nevét az 1999: 28. lapon Franz Pfemfetre javították.

14 Noha köztudott, hogy Kassák használta, vö. például a korai kötetközléseken kívül GÁSPÁR Endre, Kassák Lajos az ember és munkája, 1924, 28., illetve *Tisztaság könyve*, 1926, 88.: „A bas, les décors d’état!”

15 Kassák az Aczél által megjelölt 205. oldalon ezt írja: „...a MA már első, magyarországi időszakban is gondosan ápolta a külföldi rokon mozgalmakkal való kapcsolatot, és ezért átvette két nagy társfolyóirat kiadványainak magyarországi terjesztését. Ez a két lap a Die Aktion és a Der Sturm volt. Könyveiket a MA rendszeresen hirdette, propagál-

ta, kiadóhivatalában, kiállításain, előadásain, matinéin árusította, ugyanúgy a Der Sturm levelezőlapjait...” Anyagok cseréjéről nem ír. A MA az 1917. nov. 15-én megjelent III. évf. első számától kezdve hirdeti a két német lapot, az első „német anyag” a nem-aktivista Paul Hatvani (német) verse volt a III. évf. 8–9. számban, majd az 1918. dec. 20-án megjelent III. évf. 12. számban következik Goll, Rubiner és Otten egy-egy verse Reiter Róbert fordításában. A következő évfolyamban August Strammtól megjelenik egy szindarab (IV. 8.) és ír róla Mácza (IV. 2.), Paul Hatvani közöl egy írást magyarul az elvont expresszionizmusról (IV. 6.), megjelenik Carl Einstein, Iwan Goll és Johannes R. Becher egy-egy verse, valamint utóbbinak és Kurt Pinthusnak egy-egy beszéde. Nem hinném, hogy ebből a heterogén anyagból messzemenő következtetéseket lehetne levonni egy esetleges német aktivista hatást illetően.

16 Kurt HILLER, *Eudämonie und Evolution* eredetileg = Der neue Merkur, 1920, 4., évf. 2–3. sz., 104–107., az idézet lelőhelye Otto F. BEST (szerk.), *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart, Reclam, 1976.

17 Korabeli magyar ismertetését lásd: TURNOWSKY Sándor, *A logokrácia*. Kurt Hiller aktivizmusa, Korunk, 1927, 691–695.

18 Silvio VIETTA–Hans-Georg KEMPER, *Expressionismus*, UTB 362 (1983: 15.) – a Hiller és a Vietta/Kemper-idézeteket e tanulmány szerzője fordította magyarra.

19 Wolfgang PAULSEN, *Expressionismus und Aktivismus. Eine typologische Untersuchung*, Bern/Leipzig, 1935; Wolfgang ROTHE (szerk.), *Der Aktivismus 1915–1920*, (dtv 625), München, DTV, 1969.

20 Új Írás, 1987, 5, 126–141.

21 ACZÉL, 1999, 318.

22 Uo., 340.

23 Uo., 357.

24 *A magyar irodalom története*, Bp., Akadémiai, 1964, 6. k., 225. A vitaanyag még 1963-ban megjelent az MTA *Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei* XX. kötet 1–4. számában; a vita dokumentumai: Kritika, 1964, 1. sz., 9–26.

25 ACZÉL, 1999, 380.

26 Uo., 215.

27 Uo., 272.

Kánon (és) tankönyv az ezredforduló nyitányán Szegedy-Maszák Mihály: *Irodalmi kánonok*

Az a kérdés, hogy lehetséges-e (a) különböző (nyelvű) kánonokat alakítani, a kano-nizáció(k) szempontjait mérlegelni, a közreműködő stratégiák előfeltevéseit „közös” nevezőre hozni pusztán egyetlen kötet kijelentései alapján, rendkívül sok dilemmát vethet fel és fedhet el. Éppen ezért már e recenzió elején arra kell utalnunk, hogy Szegedy-Maszák Mihály igencsak szerteágazó és összetett, folyamatos önkorrekciók kérdésirányai mentén (is) szerveződő irodalomszemléletét végigkíséri a kánonok mibenlétéről való gondolkodás. Kezdve a tankönyvlogikák kivitelezhetőségén, a történeti kánonok „mozgásain” át a posztmodern „kor” dekanonizációs stratégiáinak értelmezéséig. Úgy is fogalmazhatnánk: az az olvasó, aki orientálódni kíván egy-egy kánon, illetve magukat a kánonokat meghatározó preferenciák területén, biztonság-gal nyúlhat a szerző tanulmányaihoz, monográfiáihoz. Természetesen nem feltétle-nül azért, mintha azok minden esetben kész válaszokkal szolgálnának, hanem inkább azért, mert a bennük körvonalazódó kérdező magatartás ténylegesen jelzi az adott problémák „útvesztőit”. Többek között ezért is lehet nagy jelentősége annak, hogy Szegedy-Maszák Mihály *Irodalmi kánonok* című tanulmánykönyvének 4.(!) oldalán *tankönyvként* határozza meg önmagát a kézben tartott mű. Lehetséges persze „önál-ló” munkaként tárgyalni eme „korpust”, mégsem tűnik megkerülhetőnek annak előzetes „alakitása”, hiszen a kötet beszélői több helyütt is „újraolvasásról” adnak számot, mozgásba hozva az elrendezettnek gondolt prepozíciókat. Vagyis az éppen „aktuális” viszonyok rekontextualizációjára is óhatatlanul felszólítanak, például a kötet *A rajongókról* szóló fejezete nem véletlenül kaphatta *Az újraolvasás kényszere* cí-met, amelyben igen hangsúlyos az „újraolvasás” mellett a „kényszer” terminus is, mely arra utalhat, hogy több körülmény összjátéka – például az értelmezői nyelvek interakciója, az életmű belső tagolódása, a prózahagyomány újrendeződése stb. – mintegy előírja a kánonátrendezés lehetőségét. Éppen ezért a következőkben (elte-kintve a tanulmányok részletes elemzésétől) néhány olyan kérdést fogalmaznék újra, vagy tennék fel az *Irodalmi kánonok* alapján, melyek – véleményem szerint – hozzájá-rulhatnak a felvetődő dilemmák további megosztásához, a dologról való beszéd fenntartásához. A kánonok létmódját érintő, nem pusztán retorikai kérdések ugyan-is *elválaszthatatlanok* bármely, az irodalmat bármilyen szempontból közelítő (időnek kitett) értelmezői stratégiától, interpretációs gyakorlattól. (Ezt egyébként a könyv strukturaltsága is jelzi, hiszen miközben kánonok létmódjáról beszél, maga is kano-nizál értésmódokat és irodalmi szövegeket, azaz lehatárol/megnyit egy/több általa reprezentatívként létrehozott kanonizációs mechanizmust és történeti konstrukciót!) Szegedy-Maszák Mihály tanulmányai több olyan, megfontolást érdemlő horizontból

közelítenek a kánonok létezési feltételeihez, melyek *mindegyike* – túlzás nélkül állítható – a kánonképződés szempontjából kardinálisnak bizonyul (nyelv, történetiség, fordíthatóság, műfaj, értelmezési készség, viszonylagosság, elbizonytalanítási effektus, perspektivikusság, esztétikai distancia, hagyomány, elvárás, idegenség, teoretikus előrenyúlás stb. stb.). Ezekből is csak – szelektív módon – azokra térnek ki, melyeknek esetleges destabilizációja – e recenzió szempontjából – újabb kérdéseket előlegezhet.

Talán nem tűnik elhamarkodottnak az az állítás, mely szerint Szegedy-Maszák Mihály írásai a *nyelvek* hiposztázálásakor kissé túlzott módon szembesítik azok történeti és nemzeti komponenseit, referenciáit, elméleti konzekvenciáit stb. idegenségükkel, hozzáférhetőségük határaival. Mert, bár rendkívül fontos lehet annak mérlegelése, hogy a kánonok nyelvi aspektusai milyen kérdéseket körvonalalaznak (például a fordíthatóság, a közvetíthetőség ellehetetlenülése, az értelmező közösségek szókincsének korlátozottsága stb. tekintetében), mégis számos dilemmát előlegez, hogy vajon lehet-e valamilyen nyelvet „teljes mértékben birtokolni”. A kötet indító gondolatmenete (*Bevezetés: A művészetek egyetemessége és viszonylagossága*) szerint ugyanis „Noha olyan irodalmárnak értelmezései nem fogadhatók el érvényesnek, aki csak egy nyelven olvas, némely művek – különösen az olyan alkotások, amelyekben a többértelműség a jelentőre, a mellékjelentés a szófejtésre vezethető vissza – csak eredeti nyelven s kizárólag olyanok számára hozzáférhetők, akik e nyelvet teljes mértékben birtokolják, tehát a történetével is tisztában vannak.” (10–11.) Az állítás és annak kontextusa aligha vitatható, mégis a „saját” nyelv bizonyos fokú uralhatatlanságának kiiktatása meg is kérdőjelezi az ilyen jellegű hozzáférhetőség abszolút érvényét. Sőt, érdemes ennél tovább is menni, hiszen éppen maga a kötet állítja sok-sok ponton, hogy mi lenne az ilyen olvasatok nélkül? Hiszen a kanonizálódó értelmezések mentén, mellett, mögött(?) mindig ott húzódik az őket lehetővé tevő interpretációs nyomok elbizonytalanító effektusa. Az olyan részleges olvasatoké, melyek éppen az idegenség kiemelését teszik lehetővé. Ezek hiányában nem lehetne mivel szembesíteni az úgymond történetileg stb. helyesnek elfogadott értelmezés(ek)e)t. Ezen a ponton már körvonalazódik a kötet egyik alapdilemmája: hierarchizálhatók-e az egyes interpretációk, és ha igen, mikor minek az alapján. De érdemes lehet visszaforgatni a kérdést: miért az anyanyelvi olvasó az egyedüli kompetens bizonyos esetekben? Más tanulmányok szerint ugyanis az anyanyelvi olvasónak szembesülnie kellene az idegen fordításokkal, hogy elbizonytalanodjék saját kompetenciáját illetően. Például: „Nehezen megválaszolható kérdés, kik is az olvasók, akik eldönthetik valamely írói teljesítmény értékét, mert mást jelent eredeti nyelven illetve fordításban megismerni valamely szöveget, sőt az sem közömbös, hogy a szóban forgó nyelv milyen mértékben sajátja az olvasónak. Mivel nem bizonyos, hogy csakis az eredetiben olvasás jogosíthat föl érvényes ítéletre, legalábbis nem magától értetődő, hogy valamely magyarul írott szöveg egyedül az anyanyelvi olvasók véleménye alapján »világirodalmi« jelentőségűnek nyilvánítható.” (Az *újraolvasás kényszere*, 77.) Ez a látszólagos antinómia mindvégig ott működik a kötetben. Azért látszólagos, mert *mindkét* komponensét számos eset igazolja, de cáfolja is egyben (a kötet feltétlen érdemei közé sorolható, hogy nem feledkezik meg erről az alapvető kérdésirányról). Tehát minden valószínűség szerint *csak* konkrét példák szemléltethetik ezen összefüggéseket, ezért sem lehet ezeket az állításokat értelmezés előtti pozícióban elgondolni.

Az előbbiekből is következően az *Irodalmi kánonok* egy másik fontos dilemmája a fordíthatóság kérdéseit érinti. Rendkívül változatos anyagon szemléltetik Szegedy-Maszák Mihály tanulmányai a *fordíthatatlanság* mibenlétét, például „James és Woolf azért is lehetett fölényben némely angol anyanyelvű kortársával szemben, mert eredetiben olvasta a francia szerzőket, és Nabokov vagy Beckett esetében is nagy előnyt jelentett a kétnyelvűség. A *Finnegans Wake* bajosan olvasható fordításban, a szövegközöttiség módozatainak gazdagsága alig érzékelhető az *À la recherche du temps perdu* lapjain, ha az olvasó nem ismeri belülről a francia irodalom múltját, és James kései regényei majd egy évszázad elteltével is jószerivel megoldhatatlan föladat elé állítják a fordítókat. Meg lehet kockáztatni az állítást, hogy a legjelentősebb modern regények a legkevésbé fordíthatók.” (*A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban*, 123.) Mindez rendkívül szerteágazó kérdéseket vet fel, ezért pusztán egyetlen komponensre utalnék. Fordíthatóság és fordíthatatlanság kapcsán a kötet többször felidézi azt a vitát, amely az eredeti és a célszöveg viszonyát érinti. Példaként hozza Kosztolányit, aki a fordítást alkotásnak tekintvén a célszövegre helyezi a hangsúlyt. Ugyanakkor elmarasztalja például Adyt, aki túlságosan szabadon kezeli, fel nem ismerhetővé alakítja az eredeti szövegeket. A kettő közötti kényes határ meghúzásakor óhatatlanul felmerül a műalkotás nyelvi újjászervezésének kérdése. A *Fordítás és kánon* című tanulmány számos költői szöveg fordításainak együttolvasásával szemlélteti a lehetőségeket. Kosztolányi gyakorlata mindenekelőtt azért bizonyulhat produktívabbnak a többi átköltéssel szemben, mert a jelölő játékanak is figyelmet szentel. „A rövid lírai verseknek gyakori tulajdonsága, hogy a jelentő ismétlődése mintegy kiemeli a szöveg leglényegesebb részét. Azok a fordítók, akik meg vannak győződve a jelentett elsődlegességéről, könnyen elmulasztják a hangsúlyozásnak ezt a módját.” (56.) Azonban a nyelvek emlékezetének különbözőségéből adódik, hogy „korántsem könnyű megvonni a fordítás érvényességi körét”. (68.) A nyelvi realizációjú retorikai és poétikai komponensek mellett azonban utalnunk kell egy olyan fontossá tehető tényezőre is, mely korlátozhatja a fordítás mint értelmezés hatókörét. Hiszen az idegen hang sajátként való megszólaltatásakor a *modalitás* jelesítése ugyancsak „irányíthatja” a fordítói tevékenységet, mégpedig annak kontrasztjában, hogy a saját idegensége is konstruálja a két tapasztalat közötti megfelelés lehetetlenségét. Vagyis nemcsak az eredeti szöveg modalitásának „visszaadása/változtatása” értelmében beszélhetünk a fordításról, hanem (s ez talán fontosabb) magának a fordításnak a (kanonizált) modalitása(i) alapján is, amennyiben annak egyfajta pragmatikai dimenzióját is bevonjuk az értelmezés horizontjába. (Talán jó példa lehet erre Rilke elhíresült felsorának – „Du mußt dein Leben ändern” – máig „kanonizált”, Tóth Árpádtól való átültetése, mely nem feltétlenül értéksemleges modalitású – „Változtasd meg élted!” –; s az is, hogy ez megállapításként is „visszaadható”, tompítva a parancs retorikáját; miközben mindkettő „szó szerinti” értelmezés, de akár ellentétes modalitású fordítást feltételez; ami természetesen az utóbbit legalább annyira szituálja, mint magát a Rilke-sort.)

Már utaltunk rá, hogy Szegedy-Maszák Mihály könyvében a kánonok létehez szorosan hozzátartozik az újraolvasás: „A kánon egyrészt a befogadás megismételhetőségét tételezi föl – az a mű tartozik a kánonhoz, amelyiket újraolvassuk –, másfelől a műnek új összefüggésbe helyezhetőségét sugallja. Az újraolvasás kényszere fölveti az értékek maradandóságának és avulékonyságának a kérdését...” (Beveze-

tés... 7.) Vagyis e koncepció szerint az újraolvasásnak egyrészt kánonátrendező potencialitás tulajdonítható, másrészt ez több irányból is megbonthatja az adott kánon stabilitását (művek le- vagy felértékelődése az újraolvasás horizontjában). Ez implicite azt is jelenti, hogy a kánonok mozgását éppen az újraolvasás felforgató ereje szavatolja. Messze vezető kérdéseket vet fel annak mérlegelése, hogy eszerint a kanonizáció folyamata összefügghet olyan érdekeltségekkel is, melyek az újraolvasás ellehetetlenítésén, az ízlés konzerválásán fáradoznak (nagyon jó példa erre az Ady-kánon „befagyasztásának” története). Sőt arra is akad példa, hogy olyan művek kerülnek egy-egy kánon centrumába, melyek „újraolvasásai” se nem erősítik, se nem gyengítik azok kánonbeli helyzetét, mert nem kerülnek általuk új összefüggésbe. Ilyen „rendeződest” mutat például a Csokonai-kánon, amelynek közmegegyezészerűen (vö.: irodalomtankönyvek, irodalomtörténeti munkák, korszakmonográfiák, „spenót” stb.) a *Halotti versek* lenne az egyik centrumképző szöveghelye. Ugyanakkor éppen ez a mű nem rendelkezik olyan újabb, szövegközeli interpretációkkal, melyek megerősíthetnék kitüntetett pozícióját, hiszen kimerülnek a tematikai rekonstrukcióban, vagy az eszmétörténeti kontextus újramondásában. Azaz jelen esetben a kánonképződés az értelmezetlenség alakzatait tartja életben, minden bizonnyal azért, mert a *Halotti versek* retorikai, poétikai újraolvasása radikálisan megbontaná az életmű kanonizált egységét, az egységet fenntartó előfeltevések stabilitását. A szöveg heteronómiái ugyanis nemcsak átrendeznék a kanonizált struktúrákat, de meg is nyitnák a kánon szerkezetét. Kétségtelen, hogy ez korszakretorikai dilemmákat is indukálna, sőt a líraiság küszöbhelyzetének mérlegelését vonná maga után. Miközben éppen eme olvasatlanul a kánon centrumában felejtett alkotásnak a retorikai szerkezete utal önmaga pozíciójának tisztázatlanságára. Nemcsak a „lélek halhatatlanságának” részleges igazságok allegóriáivá való transzformálásán keresztül, hanem a „Lenni? vagy nem lenni?” kérdés önértelmező alakzata alapján is, mely egyben a recepciós döntéseket is prefigurálja: „Olvasónak lenni? vagy nem lenni?” (erre utalhat a hallgatóságra irányított folyamatos önkomentárok működtetése és a szerepcserék – beszélők/hallgatók – játéka is).

Ugyancsak összetett kérdéseket implikálhat a nem-elitkánonok létesülésének mi-kéntje, hiszen ezek a kánonok lehetnek azok, melyek nem feltétlenül kapcsolódnak össze az újraolvasás kényszerével, mégis létező struktúrák. Beszédesnek (és egyben persze igazolhatónak is) tartom, hogy Szegedy-Maszák Mihály könyve nem nagyon számol az ilyen jellegű formációkkal. Pedig a populáris kánonok kultusképző eljárásai, centrumátrendező stratégiái sokban hasonlítanak az irodalomtörténeti kánonok szerveződési folyamataihoz. (Például ha meg kellene neveznünk a krimi klasszikusait, akkor ezt lehetetlen volna összekötni mondjuk az Agatha Christie-értelmezések perspektívaváltásaival – merthogy azok nem nagyon jellemzőek –, mint ahogyan ez más esetekben is így lehet. Szegedy-Maszák Mihály *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban* című – e kötetben nem szereplő – kitűnő tanulmányában olvasható a következő összefüggés: „A kánoni rang... némileg emlékeztet a tulajdonnevek természetére. Ha a kánon központi részének tekintek egy művet, nem bizonygatom a nagyságát, inkább csak megnevezem az *Iljádst*, Dante *Commediáját* vagy Goethe *Faustját*.” *Minta a szönyegen*, 77.) Sőt, a hatvanas-hetvenes évek amerikai fordulata óta sok-sok „hibrid” regény egyszerre több kánonnak is részét képezheti és annak alakítójává válhat. Mindez olyan kérdésekhez is elvezethet, melyeket

Szegedy-Maszák Mihály már idézett dolgozata *A rajongók és az American Psycho* olvashatóságának különbségei kapcsán vet fel. A két regény „összemérhetetlensége”, eltérő paradigmához való tartozása stb. azt is maga után vonja, hogy feltehetően más-más kanonizációs elvárásokat elégítenek ki vagy szituálnak újra. Ugyanakkor aligha vezethet hasonlóságokhoz például az, hogy a befogadó ismeri az amerikai regény helyszínét, New Yorkot (76.), hiszen ebből még nemigen következik a szöveg „olvashatósága” (mint ahogyan a XVII. századi Erdély és a XIX. századi Magyarország „visszahozhatatlanságából” sem). A két, eltérő hatáskészlet valóban olyan töréspontokat jelez a regénykánonok diszkurzív rendjében, melyek jelen pillanatban nem igazán hozhatók közös nevezőre. S ezen a ponton érdemes megerősíteni a tanulmány egyik megállapítását: „Talán megkockáztatható az észrevétel, hogy míg a korábbi időszakokban a különböző értelmezési közösségek nem okvetlenül tudtak egymás létezéséről, ma sokkal valószínűbb a kölcsönös érintkezés, de ez nem zárja ki nagyon különböző értékrendek egyidejűségét.” (77.) Ezért is lehetséges, hogy vannak olyan befogadók, akik együttolvassák az említett két regényt, ami nem jelenti azt, hogy ugyanannak a kánonnak újraolvasói is egyben.

A kötet által megfogalmazott számos dilemma nyitott horizontba állítása – valószínűleg – nem feltétlenül azokban az esetekben mutatkozik mértékadónak, amikor az argumentáció szólama lefedi az előfeltevések által keltett várakozásokat, vagy visszaigazolja azokat. Ilyen értelemben másodlagos kérdés, hogy a kötetben több (pozitív előjellel ellátható) szó esik-e Kosztolányiról, mint Babitsról. Hiszen az *Irodalmi kánonok* kérdésfelvetéseiből az is következik, hogy a kulturális emlékezet szövegkanonizációs mechanizmusai egyre inkább elszakadnak a monokauzális, monokulturális stb. logikáktól. Ez az átrendeződés ugyanakkor nem függetleníthető a szövegközeli olvasás „kis történeteitől” sem. Mindez olyan intertextuális viszonyulási hálót teremt, amelyen óhatatlanul mi magunk is belül vagyunk. Szegedy-Maszák Mihály értékes könyve tehát – nagyon leegyszerűsítve – arról győzi meg az olvasót, hogy nincs a kánonokról való gondolkodásnak egyedül kanonizált formája. Nem is lehet ez másként egy megkerülhetetlen tankönyv esetében.

H. NAGY PÉTER

Beney Zsuzsa: *A gondolat metaforái* *Esszék József Attila költészetéről*

„Egy vers az élet” – fogalmazott József Attila (Bányai László emlékezése szerint) a *Téli éjszakáról* szólva. „Ha öntudatlanul is, valószínű, hogy ennek az útnak a rekonstruálására tettem fel az életemet” – olvashatjuk most – más oldalról – Beney Zsuzsa új József Attila-könyvében, „a dolgok speciális megfogalmazásának kérdéseit” feszegető, „a kimondás lehetőségeinek” útjait kereső szavak sorában. „Ha soha le nem írhatnám, ha semmi reményem nem lenne megjelenésére, akkor is József Attilának éppen ez a verse [ti. az *Eszmélet*] foglalkoztatna leginkább” – fogalmaz könyvének további, legnagyobb súlyú szakaszában.

Beney Zsuzsa számára valóban nem egyszerű szakmai feladatokkal szolgál a vizsgált életmű – erre már azért sem lenne lehetőség, hiszen „tanult szakmája” nem az irodalomkutatás, hanem a gyógyítás. Csak éppen olyan orvos ő, aki emellett rangos költői műveket is alkot, színvonalas szépprózát, tudományos értékű esszéket is ír, növekvő számban. Úgyszólván életszükséglet számára a József Attila-versekkel és az életművet meghatározó emberi sorssal való foglalkozás. „Nem tudom – írja egy helyütt –, a művészet-pszichológia, a recepcióesztétika, a hermeneutikának valamilyen specifikus, az egzisztencia lényegéhez közel álló ága lenne-e alkalmas arra, hogy kifejezze azt, amit bennem József Attila költészetének olvasata előhívott – attól tartok..., nem a tudományos megfogalmazás hatókörébe tartozik.”

Ebből adódóan is érthető: nem tekinti elsődleges feladatának, hogy egyértelműen „a szakma” egyik vagy másik irányzatában uralkodó szóhasználatot tegye a magáévá, a hozzátartozó módszertani eljárásokkal. (Rosszabb esetekben éppenséggel dogmákkal.) Elméleti alapkérdések megvilágításába sem kezd kiindulásképpen. A szükséges filozófiai és legalább ennyi lélektani tájékozottság birtokában, a költői szövegekkel való eleven kapcsolatban, kifinomult irodalmi érzékenységgel segíti olvasóit a versekhez való közelítés folyamataiban, ezek asszimilálásában. Éppoly kevéssé idegenkedve attól, hogy szerzőjük lelkivilágának a földterítésében vállaljon magára feladatokat, mint amennyire attól, hogy szerzőjük majd elemi tényezőkné, majd belőlük formált nagyobb egységeknek a jelentését próbálja meg hordozójának bonyolult szövedékeiből kifejtetni. Másrészt éppúgy vállalkozik nagy kompozíciók – mint az *Óda* vagy az *Eszmélet* – elemzésére, mint olyan pár soros költői termékek értékelő vizsgálatára, amilyeneket a megszokás – leginkább valamilyen hosszabb versterv meghíúsulására valló jelekből kiindulva – a „töredékek” kategóriájába sorol. (Nem biztos, hogy teljes joggal, hiszen az eredeti tervtől eltérő alakban is zárt egésznek mutatkozó, ilyenként is hatni tudó szövegek is létezhetnek. Ahogy Beney Zsuzsa ezt a „Kásásodik a víz, kialakul a jég / és bűneim halállá állnak össze” sorpárról szólván olyan meggyőzően ki is mutatja, „a magyar irodalomnak legmélyebb moralitású két sorát” boncolgatva „életünk megváltoztathatatlanságá”-nak a megnyilatkozását ismerve föl bennük.) Egyértelmű, hogy nem valamilyen erőltetett „valóság-tükrözés” koncepciójából kiindulva közelít anyagához, nem is művi eljárással produkált jelstruktúra szabályrendjének a kimutatását célozza. Művészetszemléletek sokféleségével kapcsolatot talált, ezek eredményeit magától idegeneknek nem érző szerző nyilatkozik meg a kötet különböző egységeiben; olyasvalaki, aki a világban önnön lehetőségeit kereső, roppant lelki energiákat mozgósító, könyörtelen sérüléseket elszenvedni kényszerülő embernek másokhoz utat lelni tudó nyelvi tárgyasulásait – „világérzékelésének” megnyilatkozásait – tanulmányozza. Egyszersmind önmaga szellemi létküzdelseinek részeit is fölismerve ezekben.

Jó olvasni ezeket az esszéket: intellektuális élményt nyújtanak. Azáltal is, hogy nem valamilyen végső szavak kinyilatkoztatásának az igényével fogalmazták meg őket, inkább együtt-gondolkodtatásra s empátia és képzeleti tevékenység egymásba játsztatására vállalkoznak.

Hogy csak egy szakaszt vegyünk az egymást követő sorok néha sodróvá gyorsuló egymásutánjaiból – a költői életút legutolsó fázisát mintegy újraalkotó részből: „Azon a decemberi késő délutánon, amikor József Attila elindult a szárszói vasútállomás felé, valószínűleg tudta, hogy a komor, nedves sötétségből soha többé nem fog

visszatérni a meleg lámpafénybe; valószínűleg tudta, hogy ezek a percek az utolsók lesznek életében, – csakhogy ez a tudás nem tartalmában és a tudás módjában, hanem egészében különbözött attól, ahogyan máskor tudjuk utunk célját, látjuk fázisait, ahogyan a világot észleljük magunk körül. Ahhoz a mindennapihoz képest ezt nem lehetett tudásnak nevezni; ezt az öntudatot nem öntudatnak; s habár látszólagosan a költő még aznap is részt vett a család mindennapi életében, valójában ott is volt és nem is a nővérek és a gyerekek között. Ott is és nem is az utcán, a vasútállomáson, a két vagon közti résben, ahová, már sohasem fogjuk megtudni, hogy az azonnali halál vágyával lépett-e, vagy csak az »absence« kritikáltságával. Mindez mellékes is: a lényeg az az itt- és ottlét egyidejűsége; a teljes magába csukódás, az identitás ponttá zsugorodása: ponttá a kiterjedésben és végtelenné a sűrűségben – és ugyanakkor az ének a világtól, a bennefoglaltságtól, a világ realitásától, önmaga világosságától való teljes elidegenedettsége. A lényeg az a szenvedés, amit maga a lét sem képes többé magába fogadni. Az én számára a világ határainak összetöredezése, az anyag a cél, a test fájdalma – és ennek fizikai érzéketessége mellett, paradox módon saját ellentéte: a létezés határainak szétfoslása, a »másnak«, a határtalannak-súlytalannak, a felfoghatatlannak iszonyatos ellentéte. József Attila halála: ennek a kettősségnek elviselhetetlensége.”

A szerző eljárás módjának ezek a sajátosságai bizonyos vonatkozásokban természetesen részben negatívumokként is számba vehetők. Csak ritkán terheli ugyanis meg gondolatvezetését a már kisebb könyvtárat kitevő József Attila-szakirodalom megálapításaihoz, állásfoglalásaihoz való viszonyításokkal, s ez a „terheléshiány” ismételen hiányérzetet is kelthet. Vita rejlik-e kijelentéseiben – és ha igen, akkor mely érvek szólnak mások véleménye ellen? Vagy pedig éppen továbbviszi valakinek a gondolatát? (Kiét?) Esetleg más változatban fogalmazza meg újra? (Miben áll akkor az eltérés?) Vagy nyugodtan egymás mellé állíthatók ugyanarról a versről – akár az *Ódáról*, akár az *Eszméletről*, akár a *Tehervonatok tolatnak...-ról* – a különböző szerzők által írtak, egymás igazát erősítve? Ilyesfajta kérdéseinkre csak elvétele kapunk választ. Az persze nem baj, ha különböző kutatók egymásétól eltérő eljárásokkal kezelik „tárgyukat” – Szabolcsi Miklós tekintélyes monográfiája például inkább mások megállapításaira való egyetértő-vitázó-értékelő hivatkozásainak kivételes sokaságában, illetve keretbe foglalásában hordja fő érdemét, míg Beney Zsuzsánál inkább az újat adás mozzanatait és megfogalmazásainak személyes kötődései hívják elő belőlünk az elismerés szavait – a megfogalmazott állásfoglalások elhelyezése az egymást követő kötetek sokaságában mégiscsak növelhetné az értéküket, segíthetne a felhasználásukban, „eligazodásunkban”. Ennek az eligazításnak az igénye akár magán a vizsgált kötetben belül is fölvetődik, hiszen két elemzés is szól az *Eszméletről*, s nem olyanok, amelyek egymástól merőben eltérő szempontokhoz igazodnak – annak világos céljával, hogy kiegészítsék egymást. Olvasójuk így alighanem joggal venné szívesebben, ha a korábban írtból (és már korábban is publikáltból) mindaz, amit szerzője változtatlanul helytállónak és fontosnak tart, „beépítette” volna a nagyobb lélegzetű utóbbiba, az elsőt csak fejlődéstörténeti előzményként véve számításba.

Máskülönben nem véletlenül lett épp ez az esszé az egész kötet címadójává, hiszen bizonyára legértékesebb darabja annak. A legszorosabban ehhez kötődik az a Szerb Antalról a kötet élére választott mottó is, amely szerint „vannak modern költők, akiknek varázsa az, hogy szavaik és képeik túlmennek az értelmén, váratlanságukkal

megráznak és fogékonnyá tesznek a Nagy Titok megsejtésére – ilyen volt közöttünk József Attila”. Beney Zsuzsa főképp a reális és az irreális, a világos és a titkos, a racionális és a ráción túli *kettősségében* kívánja megragadni – az *Eszmélet* felől szélesebb körre kitekintve – József Attila lírájának az egyik(?) legfőbb jellemzőjét. A „képek mindig reálisan érzékelhető tartományá”-ból „a realitáson túllépő... rejtélyes”-hez jutás varázsának mibenléte után nyomoz; a „nehezen érthető vagy sokszor érthetetlennek tűnő átkötések”-ben is „költészetének sajátos, mindenki mástól különböző nyelvén”-nek jegyeire ismervén „valószínű az, hogy a vers... ívét a gondolatok előrehaladása, megtorpanása, tajtékként önmagán-átbukása és önmagába-zárulása hozza létre – a gondolatok egymásrakövetkezésének olyan folyamata ez, mely nem azonos a szekvenciális logika megszokott útjával” – állapítja meg ugyanitt. „...Beszéde közérthető... amit rejtélyességnek nevezünk, semmiképpen sem téveszthető össze egy önmagáért konstruált nyelv hermetizmusával... meg kell vizsgálnunk, igaznak bizonyul-e az a benyomásunk, hogy a költemény szerkezeti sajátosságai, melyek rejtélyesség benyomásának közvetlen okát adják, nem vezethetők le egyenesen a gondolati tartalomból...” „A dolgok [ti. József Attilánál] nem kifejezhetőségük hiányában, hanem természetük, lényegük, alighanem úgy is mondhatnánk: anyagi valóságuk alapján tarthatók rejtélyeseknek.”

– Izgalmas, szuggesztív módon megfogalmazott, minden bizonnyal a lényegre érintő gondolatok ezek. De azért hiányérzeteket is hagyhatnak maguk után – s a soha el nem háríthatóknál nagyobb mértékben is. Mert azért jó lenne, ha *A gondolat metaforái* soraiban az egyedi részletekbe az ittenieknél jobban belebocsátkozó vizsgálatok mutatnák ki realitás és irrealitás egymás melletti, illetve együttes jelenlétét, tüzetesebben véve közelebről is szemügyre egymáshoz való viszonyukat. Az is gyarapítaná az elmondottak értékét, ha „a szekvenciális logika megszokott útj”-tól eltérő versmenet, illetve a fokról fokra kialakuló kompozíció (a teljes egységet vagy pedig ciklust alkotás) kérdéseinek a tárgyalásába bevonást nyernének például a bergsoni intuíció-tanításoknak azok a tényezői, melyeknek meghatározó jelenlétéről már olyan alapos tájékoztatást adtak Tverdota Györgynek a nyolcvanas években publikált írásai (*Ihlet és eszmélet. József Attila a teremtő gondolkodás költője*).

Miről szólnak még a könyv további, régibb és újabb írásai?

A rekonstruálható valóságos és a költemények világában megjelenő anya-kepekről, ezek egymáshoz való viszonyáról. Két ritkábban analizált vers – az *Óh szív! Nyugodj!* És a *Tehervonatok tolatnak...* – jelentőségéről. Az „ártatlan bűn” kérdéséről és József Attila változó – máskor eltűnő – Isten-képéről. A két „késői” nagy szerelem (a Gyömrői Edithez és a Kozmutza Flóriához fűző) eltérő természetéről és verset ihlető szerepéről. „Szenvedésünk tartományai” cím alatt az esszéketeknek és szerzőjének központi tárgyhöz kapcsolódásáról.

A korábbi ismert anya-kepek nemcsak hogy újabb vonásokkal gyarapodnak Beney esszéiben, hanem mélyebb rajzolatúakká is lesznek – kapcsolódva a Gyömrői Edit-képhez. Az *Ódáról* írtak a világ megismerhetőségének bölcséleti kérdéseit is kiemelik a vallomásos sorok együtteséből. Erző, költőre valló hangelemzések emelik ki a sorok dallamát, ugyanakkor a *Tehervonatok tolatnak...* jórészt filozofikus – „a van és a lét kapcsolatát”-ra összpontosított – voltában nyer nála tárgyalást. Ismételten kiemelt kap – indokoltan – az életműben a kép-, illetve látványszerűség súlyozott szere-

pe. Érdekesen fogalmazódik meg a korabeli zsidó értelmiségi nyelvhasználati sajátosságok esetleges érvényesülésének kérdése.

Természetes, ha ezek a gondolatébresztő esszék különböző részleteikkel kisebb vagy nagyobb kérdőjeleknek a kirajzolására is ösztönzik olvasóik egy részét. Például az utolsóként említett íráshoz kapcsolódva: vajon Kosztolányi Dezső és Barta István (a sokáig „ismeretlenségben tartott” jó barát) csakugyan érzékelhetően más nyelvezettel szóltak volna? Vagy: a gyönyörteli elragadtatottság mámorában fogant *Megméressél* (a Flórához szóló nagyobb ciklus záró darabja) valóban egyfajta „elidegenítés”-nek a jeleit viselné magán, tárgyát „magasan a kapcsolat fölé, a mérhetetlen, tehát nem szubjektíve átélhető tér és idő távlatába helyezve”? A már-már istennőhöz hasonlatossá stilizálásról Beney Zsuzsa által mondottakat tökéletesen elfogadva is ne lenne egyszersmind a földi jelen viszonylataiba is belekötő tényező az „árnyak”-on és a „kétes lét”-en túl a „porráomlás”-sal, az „ólálkodó semmi”-vel való szembesülésen átvezetés, és magának a szerelemnek a „szorongó” voltára utalás? Csakugyan tökéletesen emberfölötti szférák steril magasába sodornának a sorok: ne lenne ehhez képest azért nagyon is lényegi meghatározója a csodálattal megszólított nőalaknak a „kínlódtál, amíg nem szerettél” állítása? A nagyobbbrészt meggyőző érvekkel előrehaladó bűn-problematika elemzésében tisztán teoretikusan logikusnak mutatkozik ugyan a „mért nincs bűnöm, ha van” soroknak arra épülő magyarázata, hogy „a bűntelenség vétek” ítélete abból a felfogásból következik, hogy „tökéletesen ártatlan csak Isten lehet, és önmagunkat Istenként ártatlannak látni, ez nem más, mint a hübrisz bűne...” De hát az idős költőtárs bottal megütésének vétkét megvalló, az „Öltem... talán az apám” kétkedve, üzötten önmagát vádló sorait, a „nagy nevetség, hogy nem vétettem / többet, mint vétettek nekem” paradox öngúnyolásának szavait formáló, medveálarc mögül pedig akár „A feje a néninek / éppen jó lesz pemszlinek” gyilkos-groteszk ötletét sem elhallgató lírikust hogyan is kísérthette volna meg az Istenhez hasonlatosan vétek-nélküliség gondolata? Föltehető, hogy „az értelem iszonyú karma” önmagába marásának tébolyát jobban figyelembe véve lehet csak a kérdés megválaszolásával kísérletezni. A „tőlünk elszakadó, fölnék növvő és felülről ránk mért természetfölötti érintettség” élményét alapul véve – ahogyan ezt szuggesztív szavaival a *Töredék* elemzésekor teszi Beney Zsuzsa.

Egyetlen fontos mozzanathoz érzem még úgy, hogy indokolt a magam eltérő véleményét megfogalmaznom evvel a mélyebb értelemben is szépek mondható könyvvel kapcsolatban. Nem látom indokoltnak a József Attila-életműnek a posztmodernhez való közelítését. („A megértését segítheti az, ha posztmodern értelmezésben olvassuk”, „szellemi magatartásban már a közelgő posztmodern irányzat definiálhatatlanságának érzetét sejteti”, „a tartalom, amit a nyelv közvetít, a posztmodernhez kapcsolja”). „Preposztmodern” lett volna ez a költészet a harmincas évek derekán? Nem erőltetném ezt a gondolatot. „Hogyan illeszkedett József Attila költészete korának stílusirányzatai közé?” A kérdés jogát kár lenne elvitatni, de azért nem kizárólag az ő esetében nehéz a választ megadni. (Ha kötelezőnek éreznénk a stílusirányokba sorolást.) Festészetben, zenében sem sokkal egyszerűbb a helyzet. Utak találkozási pontjára gondolhatunk azonban. Mindenesetre túl a klasszikus modernség viszonylagos nyugalmán (de el nem felejtve azt), az avantgarde ziláltságain is (nyomokat azért arról is őrizve), innen a posztmodern fölényes-enervált mindent ismerés-sémiről bizonyosat mondani nem kívánás kettősségén. Viszont megérintve az avant-

garde-on belüli konstruktív törekvések egy némelyikétől. (Szükség esetén alkalmazhatjuk így már – nem utolsósorban éppen ennek semlegességéből adódóan – a „második modernség” megjelölést.) Lezáratlanságával, megoldatlanságával hívna föl magára a figyelmet az *Eszmélet*, s ez rokonítaná az említett későbbi irányzattal? A *vas* motívuma azonban éppen a záró szakaszban szerepel ötödször, itt a legnagyobb súllyal a verstemben, a fény-sötét ellentétsorozathoz hasonlóan, talán itt rajzolódik elő leghatározottabban a beszélőnek is az alakja. (A megismételt „én” megjelöléssel.) A „föld-ég” nyitásbeli tágassága itt kap a kompozícióban ellenpontot – míg a végig beszédes (akár az okítástól sem tartózkodó) magatartásnak a megjelenített hallgatásban ismerhető föl az ellentéte. Hogy éppen ez a zárókép a legbonyolultabb az *Eszmélet*ben? Igaz – a maga módján azonban akár ez is záró szerepet tölthet be, a súlyából adódóan.

A hallgatás itteni jelentése nyitottnak is minősíthető, mégsem egészen az. Érezzük például, hogy nem a beszéd félbeszakadása okozza, nem erejüket még el nem vesztett szavak keresésének feladását hordja magában. Inkább a lényegyet elmondás *után* mutatkoznak itt már fölősegesnek a szó. Ezt követően lenne már „meglett ember”-hez nem illő a panasz, a jaj, az átok vagy a vigasztalás – esetleg valamilyen bölcs okítás hangját hallatni. A hozzátársuló gesztusok kíséretében.

„Csalás nélkül, könnyedén” félkönyökre támaszkodva is lehet állni. Talán a méltóságnak sincs teljesen híjával ez a némaság. S akár ezt a tartást is körülfoghatja valamennyire a fény. (Bárha föltehetően hamar át kell is majd adnia helyét „az örök éj” sötétjének.)

(Bp., Argumentum, 1999)

TAMÁS ATTILA

Nagy Imre: *Utazás egy regény körül* (Bessenyei Tariménese)

Karinthy Frigyes regénycímét parafrázálva szerzőnk két dologra is gondolhatott. Egyrészt a maga „utazás”-ára, azaz arra a szerfözlött vesződéses „felfedező út”-ra, melyet a *Tariménese utazása* sajtó alá rendezése jelentett számára. Másrészt magának a Bessenyei-szövegnek a páratlanul viszontagságos sorsára. Meglehetősen rendhagyó történet ugyanis, hogy csak ekkora késéssel váljék nyomtatásban hozzáférhető egy klasszikus írónak – akinek nagyságával már a kortársak is tisztában vannak – már százharminc éve ismert, műfaj történetileg is úttörő alkotása. E „textológiai kaland-regény” (hogy ne mondjuk „utazási regény”) végpontján, azaz a kritikai kiadás megfelelő kötete gyanánt való publikálása előtt jelent meg Nagy Imre kismonográfiája, nemcsak tudományos rangjával, hanem a vázolt, érdekkeltő körülményekkel is jogos kíváncsiságot és tiszteletet váltva ki.

A kritikai kiadások világában jártas olvasók jól ismerik bizonyos textológiai, rekonstrukciós műveletek bonyodalmaait, Nagy Imre feladata azonban még ezekhez képest is kirívó esetnek minősülhet. Három különböző rangú manuscriptum állt rendelkezésére. Van (nem teljes) autográf kézirat. Vannak másolatok formájában ránk

hagyományozott részek, melyeket Bessenyei nézett át és korrigált, sőt változtatásokkal és betoldásokkal látott el. S végül vannak olyan, igen gondosnak mondható másolatok, melyeket azonban az író nem látott, nem javított. Ezen szövegek kombinációja révén állt össze a mostani, kritikai kiadás szövege. A sajtó alá rendezőnek „az autográf szöveg rangjának és az ultima manus elvének biztosítása érdekében le kellett mondani arról, hogy egységes szöveget bocsásson az olvasók rendelkezésére”. (170–171.) Természetesen, ha a jelen ismereteink szerint csak másolatban fentmaradt részek autográf formában bukkannának fel a későbbiekben, a mostani kiadás szövege módosulhat. (Ez, persze, sok más kritikai kiadás közléseire is érvényes.)

Nagy Imre azonban nem éri be (az *Utazás egy regény körülben*) a kéziratok számbavételével, hanem szembesíti eljárását az elmúlt évtizedek textológiai elméleteivel. Egyebek mellett Julia Kristeva teóriájával, aki „a szöveget mint nyelvi jelet s mint rögzített jelentés nélküli jelentésteremtő erőt signifié nélküli signifikánként értelmezte, hangsúlyozván, hogy magában a szövegben megy végbe a jelentés végtelen genezise, s a meghátrálás abban mutatkozik meg, hogy a szöveget nem jelként, hanem a jelentésalkotás anyagi szubsztrátumaként fogják fel.” (64.) Vele szemben Nagy Imre azokkal ért egyet, akik szerint a kinyomtatandó szöveghordozót csak a jelentésre vonatkozó előzetes feltételezések alapján lehet meghatározni, hiszen enélkül maga az emandáció is problematikusná válna.

A kismonográfia azután valóban nemcsak a *Tariménes utazása* keletkezésével, a kéziratokkal, helyesírási kérdésekkel és kiadástörténeti előzményekkel foglalkozik, hanem a mű értelmezésével is. Kimutatja a regény szövegének párhuzamait a Bessenyei-életműből, sok-sok előmunkát alapján, természetesen. (Különösen sok az egybecsengés *A holmival*, *A természet világával*.) Eckhardt Sándor és többek nyomán számba veszi Voltaire, Rousseau és mások hatását, a voltaire-i vadember, Pangloss mester ihletését (ez utóbbit Kukumedóniás alakjában). Mégsem pusztán a szakirodalom eredményeinek összefoglalásáról van szó, hanem a műérzék és beleélés adekvát megnyilatkozásairól is, amikor például a *Tariménes utazása* személyes, lírai gyökereiről szól: „A szép totoposzi leány szinte testi jelenlétének varázsa valósággal bűvöletbe ejti az elbeszélőt, aki maga is ifjú hőse tekintetével pillant a leányra, s mikor így immár karnyújtásnyira kerül egykori önmagától is, hirtelen széttörik az illúzió s az író papírra veti egyik legkeserűbb vallomását. Ez már az öreg Bessenyei hangja. S általa mélabús józanság, tárgyilagos rezignáció árad az álombeli idill világába. Berettyó parti realitás a Schönbrunn emlékképei közé.” (14.)

Az elmúlt félszázadban többé-kevésbé megnyugtatóan tisztázott esztétörténeti és műfajtörténeti háttérnél izgalmasabb a mű szinte bizarr befogadástörténete. A megírása óta eltelt időszak mintegy kétharmada ugyanis a kézirat formában való létezés állapotához kötődik. Ez a szakasz Kazinczy Ferencnek Kis Jánoshoz 1802-ben írt levelétől (melyben beszámol a készülő regény egy részének olvasásáról) 1930-ig, az első, nyomtatásban való megjelenésig, a Vajthó László-féle kiadásig tart. A másik, rövidebb szakasz 1930-tól számítható, ezt (Nagy Imre szerint) Vajthó 1947-es Bessenyei-könyve osztja két szakaszra. Erről lehetne éppenséggel vitatkozni (hogy tudniillik nem a marxista Bessenyei-kép megszilárdulása lehetne-e inkább a korszakhatár az 1950-es években, ami aztán bizonyos finomításokkal három évtizeden át marad érvényben), arról azonban semmiképpen nem, hogy a Nagy Imre által készített kritikai kiadás teljességgel új szakaszt nyit a *Tariménes utazása* utóéletében.

Lényegében Kazinczy óta visszatérő beállítás (a regényre vonatkozóan) írói és tudósi törekvések vegyülésének gáncsoló értelmű felemlegetése. S ha kapott is méltánylást a szatirikus jelleg, a főalakok rajza, a reflexiók mélysége, rendre elmarasztaltatik Voltaire utánzása, s az elmélkedő részek túlburjánzása (például Závodszy Zoltán Bessenyei-monográfiájában 1872-ben). Beöthy Zsolt – mint Nagy Imre írja – „a regény mimetikus, az elbeszélés életképfestő, referenciális mozzanataira helyezi a hangsúlyt egy pszeudorealista irodalomeszmény jegyében” (147.), ugyanakkor finom érzékkel mutat rá a regény vallomásos elemeire, arra, hogy „a szerző különböző hősök szerepébe öltözik (utal arra, hogy Tariménes találkozása Kantakucival valójában az ifjú és az öreg Bessenyei szembesülése, kettős önportré), látja az elbeszélő differenciált helyzetéből fakadó mélabú hangulatteremtő szerepét is, ám a nézőpontok változtatását mint kompozíciós tényezőt nem méltányolja”. (147.)

Itt szerzőnk mintha némi ellentmondásba keveredne. Részben azért, mert egy több mint félszázaddal később elterjedő terminust kér számon az 1886–87-es *A szépprózai elbeszélés a régi magyar irodalomban* című kitűnő Beöthy-monográfián. Részben azért, mert ugyan okkal dicséri Merényi Oszkár gondolatmenetét, amely „az elbeszélés nézőpontjainak polifóniájához kínálhat új aspektust” (155.), ám amikor Merényi az ifjúkori rajongás és az öregkori bölcsesség mellé beépíti a férfi Bessenyeit is, az „életcsalódások kritikusrát”, nem tesz egyebet, mint továbbfejleszti Beöthy észrevételét a regényben lappangó kettős önportréről. Ezen a nyomon halad tovább Vajthó László, dialogikus beszédhelyzetet érzékelve abban, hogy az elbeszélő előadásmódja olyan, mintha egy elképzelt személyhez szólna. Ennek legfrissebb kifejtése azután Fried István tanulmánya (ItK, 1981), mely szerint Bessenyei „szétosztja gondolatrendszerét a figurák között. Alig van olyan szereplője, aki ne az író vélekedéseinek, töprengéseinek adna hangot. Az elemző különösen Arténis, Trézéni, Szípiopoli, Pírhomégász és Buzbuzbeki szavait tartja bizonyító erejűnek e tekintetben, de hozzáteszi, hogy Bessenyei egyikkel sem azonosul teljes mértékben.” (165.)

Nagy Imre kitűnő kismonográfiája tehát valóban teljes körű utazást tesz a *Tariménes utazása* körül. A textus kérdéseitől indulva, a hatásokon és konkordanciákon keresztül a befogadástörténetig kalauzol, beleépítve munkájába a téma tradicionális megközelítésmódjait, ugyanakkor mindig ügyelve arra, hogy az ezredforduló felkészült, a tudomány jelen állását és tételeit számba vevő tudósként dolgozza fel mindazt, ami a ma és a holnap számára a leginkább érvényesnek mutatkozik. (Pannon Könyvek, Pécs, 1998, 181 l.)

IMRE LÁSZLÓ

Porkoláb Tibor: *Irodalmi emlékhelyek Abaújban, Borsodban, Gömörben és Zemplénben*

Nem előzmények nélküli, mégis régi adósságot törlesztő vállalkozás a címben jelzett terület emlékhelyeinek számbavétele, korszerű elvárásoknak megfelelő ismertetése. Mára ugyanis – úttörő érdemei mellett is – nagyrészt elavultnak tekinthető Csorba Zoltán összefoglalása (*Miskolc és Borsod az irodalomban*, 1942), ugyanakkor azonban a

regionális hagyományok ébrentartása miatt az ilyen jellegű áttekintés iránt határozott igény mutatkozik napjainkban, ez indokolta a könyv újabb kiadását 1994-ben. A „Csorba” érdemeit és hiányosságait a maga korában Bán Imre (Egyháztörténet, 1944), újabban Porkoláb Tibor (*A hagyományteremtés kísérlete*, Herman Ottó Múzeum Évkönyve, Miskolc, 1996) vette számba, s a kritikák egyben ki is jelölték a téma újabb és gazdagabb szempontú feldolgozásának sürgető feladatát. Mivel a régió köztudottan gazdag irodalmi múlttal és hagyománykincssel rendelkezik, teljesen indokoltan került előtérbe az újabb számbavétel igénye. Ennek kielégítésére hiánypótló, korszerű, adatgazdag és szempontrendszerében is sokoldalú kötetet adott közre végül is Porkoláb Tibor, megteremtve így a régió hagyományainak ápolásához, iskolai oktatásához, valamint helytörténeti kutatásához az alapot.

A munka során több nehéz kérdéssel kellett a szerzőnek szembenéznie, ezekről a bevezetés ad számot. A terület földrajzi meghatározásában a legtöbb ilyen jellegű munka számára szükségképpen dilemmát jelent ugyanis a régi és az új megyehatárok különbözősége, főként, ha a tradicionális kultuszhelyek egy része a mai országhatáron kívül esik. Csak helyeselhető a regionális elv alkalmazása ilyen esetekben; az irodalmi kapcsolatok számai köztudottan nem vághatók szét új közigazgatási határokkal, így a mai Borsod–Abaúj–Zemplén területének irodalmi öröksége sem rekonstruálható például Kassa szellemi kisugárzásainak s az ottani emlékeknek a figyelembevétele nélkül. Indokolt a szerző érvelése, amely szerint „ez a történeti szempontot is érvényesítő, regionális közelítésmód ugyanis képes arra, amire a politikai-jogi tényezőknek alárendelt megyecentrikus szemlélet nem: például egységben tudja láttatni a trianoni államhatár által szétválasztott gömöri Tompa-emlékhelyeket” (7.).

További kérdést vetett fel az anyag elrendezése, mivel térbeli, időbeli és egyéb (például szociológiai, felekezeti, nyelvi) szempontok is érvényesíthetők lennének egy ilyen kötetben. Mindez a funkciójától függ, ebben az esetben kompromisszumot alkalmazott a szerző a kronológiai és a tematikus elv között. Fejezetei időrendet követnek ugyan, mégis igyekeznek műfajok, írócsoportok vagy éppen városok szerint jellemző egységeket kialakítani (például *Prédikátorok az Avas alján*, *A XVI–XVII. század „riporterei”*, *„Társaság-kötés” Kassán*, *A csizmadiaszíntől a népszínműig* stb.). Sárospatak önálló, viszonylag terjedelmes fejezetet kapott (*„Hegyaljai Helikon”. Comeniustól Cs. Szabó Lászlóig*), ami kellő mértékben indokolt a város szellemi autonómiája, négy évszázados művelődési tradíciója révén. Noha így némi következetlenséggel meg kellett a szerzőnek alkudnia, az áttekinthetőség kárpótlást nyújtott, aminek jól használható kézikönyv lett az eredménye.

Az is kérdéses lehet az ilyen jellegű kiadványok esetében, hogy az egyes literátrok helyi kultuszának mely elemeire, milyen megnyilvánulási formáira terjedjen ki a feldolgozás. A vizuális és verbális jelenségek egyaránt számba veendők-e, esetleg a szövegeken és tárgyakon túl a kultuszhoz tartozó helyi szokások vagy szertartások is helyet kapjanak-e benne? Porkoláb Tibor elsősorban az irodalmi muzeológia szempontjait érvényesítette, s a helyek, épületek, tárgyak, szimbolikus kultikus elemek (szobrok, emléktáblák) számbavételére összpontosította figyelmét.

Végül is nem irodalomtörténet ez így, de nem is csupán emlékhelyeket regisztráló képeskönyv, hanem a kettőnek szerencsés ötvözete, az „irodalmi zárandokok” megbízható kalauza, amely akár mintául is szolgálhat majd más tájegységek irodalmi emlékhelyeinek bemutatásához. Az ilyen jellegű kiadványokra van igény, korábban

Szabolcs–Szatmár–Bereg irodalmi topográfiája is elkészült Katona Béla munkájaként (Nyíregyháza, 1996). Érdeemes lenne e példákat követve más régiók irodalmi múltjának útmutatóját is összeállítani, ezzel nem csupán az iskolai oktatásban háttérbe szoruló helytörténeti és honismereti tudásanyag megőrzése és életben tartása oldódna meg, hanem az irodalmi kultusz kutatás újabbban előtérbe került irányzatához, az utóélet vizsgálatához is tanulságos adalékokkal szolgálhatnának az ilyen kiadványok. Újabb egy konferenciasorozat is e tárgykörhöz kapcsolódik (vö. *Kegyelet és irodalom*, szerk. Kalla Zsuzsa, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997), érdemes lenne az eredményeket szembesíteni.

(Bíbor Kiadó és Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 1997, 149 l., fotók: Bujdosó Tibor)

BITSKEY ISTVÁN

Hozzászólás Onder Csabának a filológusok anatómiáját vizsgáló dolgozatához

Az *Irodalomtörténet* 1999/1. számában jelent meg Onder Csaba *Lehet-e szívük a filológusoknak?* című szövege. A szöveg műfaját kérdésfelvetésnek nevezem, mert sem recenzió – a bemutatandó könyvről nagyon kevés szó esik –, sem kritikának – mivel rövid terjedelme miatt a könyvben felvetett problémákat nem tudja a korszak tudományos körképében elhelyezni, a kötet értékét, tudományos helyét meghatározni – gondolni nem tudom. Amennyiben viszont egy átfogó kérdés felvetését tartalmazza az írás, akkor nem szerencsés az, ha a szövegíró egyetlen szerző, egyetlen könyvére összpontosít. Onder sok irányba tartó dolgozatának alapkérdése, hogy a régebbi (értsd: XIX. század közepe előtti) szövegek esetében miként képzeljük, hogyan értelmezzük, értékeljük az egyes szövegek szerzőit, s ha kialakítottunk magunk számára egy használható szerzőfogalmat (kategóriát), akkor hogyan helyezzük korabeli kontextusba azokat a szövegeket, amelyeket e szerzői név alatt csoportosítottunk. Egyed Emese könyvét végigolvasva azonban úgy érzem, hogy az ő szerzői szándéka nem ez volt, s így a tanulmányának szögezett számonkérés nem megalapozott, még ha elfogadható is az elmarasztaló kritikai észrevétel.

Én magamat filológusnak tartom, s abban is biztos vagyok, hogy van szívem. Sőt, még abban is biztos vagyok, hogy Egyed Emesének is van szíve. Azt gondolom, hogy egyikünk szívének sincs különösebb köze azokhoz az írásokhoz, amelyeket elkészítünk. Ez a példa arra céloz, hogy ha elfogadunk bizonyos előfeltevéseket, például, hogy a szöveghez rendelt szerző olyan fikcionalitás, amelynek nincs közvetlen köze az azonos névvel illethető személy életrajzi adataihoz – s úgy látom, Onder Csaba magáévá tesz ilyen előfeltevéseket, legalábbis az általa név szerint említett Foucault igen –, akkor aggályos, hogyha ugyanezen előfeltevéseket nem alkalmazzuk az általunk vizsgálni kívánt írásművel szemben, tehát ha az „Egyed Emese” szavakat is nem pusztán szerzői névnek tekintjük. Ha viszont azt tételezem fel, hogy Onder Csaba az „Egyed Emese” szerzői nevet antropologizálni akarja, akkor a szerzői név mögé oda-képzelt szubjektumnak és a valós személynek azonosítása gunyoros vagy sértő (lehet).

Az egész kérdésnek nem lenne akkora súlya, ha nem éppen azt a problémát érintené, amely napjainkban sajnálatosan osztja meg a magyar irodalomtörténészeket. Fontos és érzékeny pontjára tapint irodalomtörténet-írásunknak Onder, s éppen ezért válik súlyossá, hogy nem a leghelyénvalóbb antropológiai retorikát, metaforát használja a két tábor megkülönböztető leírásában.

Én azt gondolom, hogy napjaink magyarországi filológusai még nem zárkóztak fel minden szinten azokhoz a tudományos eredményekhez, amelyeket a külföldi filológiai és textológiai tudományosság produkál. Sőt, a magam példájából látva úgy vélem, nehezen birkóznak meg azzal a mennyiségileg is jelentős irodalomelméleti, filozófiai indíttatású szakirodalommal, amely napjainkban születik. Azt is tudom, hogy sokan közülük nem tartják nélkülözhetetlenül szükségesnek a hazánkban irodalomelméletinek nevezett szakmunkákkal való lépéstartást, szembesülést. Más oldalról arra is láthatunk példát, hogy egy-egy irodalomelméletileg felkészült kutató, ha régebbi szövegekkel kapcsolatos vizsgálódást végez, akkor sokszor jelentős baklövéseket követhet el a megfelelő korszakismeret vagy esetleg a korszakra vonatkozó szakirodalom-ismeret híján. Az én állásfoglalásom ebben a kérdésben – melyet sokszor és megalapozatlanul elmélet kontra történet ellentét párban írnak le – az, hogy az elmélet előrevivő és igen kiváló megfontolásait használja fel minden irodalomtörténész, és mindenki, aki irodalomtörténettel foglalkozik, igyekezzék egyszersmind minél jobban megismerkedni azzal a korszakkal, amelynek szövegeit vizsgálja. A legfontosabb a két „tábor” közelítése egymáshoz, mert itt két olyan táborról van szó, amelyek a másik ismeretei és tapasztalatai nélkül nem létezhetnek, sőt, valójában egy közösséget alkotnak. Szerencsétlen dolog lenne a filológusokat aszerint különíteni el, hogy van-e szívük, esetleg más felosztásban eszük stb.

Számomra Onder Csaba fogalmazásából is az enyémhez hasonló álláspont körvonalazódik: s éppen ezért tartom sajnálatosnak az Egyed Emese szívére utaló felesleges és kissé hatásvadász metaforizációt. Nem az kifogásolható, hogy kritikai megjegyzések érik a Barcsay-könyv előfeltevés-rendszerét, illetve az előfeltevések és a ténylegesen megvalósuló vizsgálatoknak és tapasztalatoknak dichotómiáját, hanem az, hogy ezeket a megállapításokat meglehetősen óvatlanul fordítja át egy hatalmi diskurzus elemeivé Onder. Egyed Emese – akár van szíve, akár nincs – szabadon dönthet arról, hogy milyen kérdéseket tesz fel az anyaggal kapcsolatban, s milyen választ ad rájuk, még ha ez nem sikerül is tökéletesen. Amint ez írásának retorikájából következne, Onder olyan hatalmi pozíciót teremt magának e szövegben, és olyan eszközökkel, amelyek semmiképpen sem helyeselhetők: „Van-e joga Egyed Emesének, hogy lemondjon hatalmáról és ne döntsön? A további kutatások és kiadások számára megkerülhetetlen filológiai és argumentációs háttérrel nyújt ez a kötet, ugyanakkor, amit Egyed egy tanulmánykötetben még megengedhet magának (nem dönt), azt egy újabb Barcsay-kiadás *ezek után* már nem engedheti meg. Döntenie kell, és csak abban bízhatunk, hogy ez a kiadó Egyed Emese szívére hallgat majd.” (It, 1999, 56.) A szöveget végigolvasva nem találtam meg azokat a pontokat, amelyekkel ezen hatalmi pozícióját legitimálja a szöveg írója.

Félreértés ne essék, Onder Csaba kritikájának tartalmi részével egyetértek. Azt gondolom, hogy nem jó könyv Egyed Emese munkája. Nemcsak az írás elején bejelentett (szerintem nem koherens és nagyobb megalapozásra szoruló) elméleti előfeltevések hozadékát nem találtam a lapokon, de a konklúzióban összefoglalt

vizsgálatok eredményeit sem. Úgy látom, Egyed Emese ebben a könyvben azt rögzítette, ahol jelen pillanatban az általa végzett kutatás áll: azaz útközben. Sok a fel nem tett és sok a megválaszolatlan kérdés. Ez utóbbi tekintetben a könyv legegységesebb része a filológiai talányokat felvető fejezet, amely csak kérdéseket tartalmaz, azonban mind ezeket, mind az egész könyvet végigolvasva, a művet létrehozó, irányító, a kutatást összefogó kérdést hiányolom. (Vagy nem találtam.) Azt a kérdést, amelyre válaszul ez a tanulmány megszületett. Nekem úgy tűnt, hogy a könyv lazán, néhol következtelenül megszerkesztett tára azoknak az egy-két helyen nem is pontos ismereteknek, amelyek a szerző birtokába jutottak kutatásai során. Kétségkívül hasznos, hogy ezeket közzétette, hiszen egy részük új, eddig ismeretlen adat, összefüggés. Onder Csaba véleményével egyetértve nem érzem viszont, hogy Barcsayról, a hozzá, a verseihez köthető irodalomtörténeti problémákról sokkal többet megtudtam volna a könyv elolvasása után. Sokfelé tartó, különféle témákat előrevetítő, de nem körüljáró kalandozásnak láttam az utat, amelyen a könyv szerzője végigvezetett az olvasás során.

Visszatérve a recenziót irányító kérdésfelvetéséhez, fontosnak vélem Onder Csabának azt a megállapítását, hogy a Barcsay névvel jelzett szövegek nem önálló kötetben, hanem mindig olyan együttesben kaptak helyet, amelyben más szerzők szövegei is szerepeltek (154.). Nem hiszem, illetve nem látom be viszont, hogy miért pont ez „teszi nyilvánvalóvá a hagyományos textológiai eljárások megújításának szükségességét”, s hogy „éppen a Barcsay szövegeinek vizsgálata ébresztheti rá az olvasót arra, hogy a régi vagy a klasszikus magyar irodalom olvasása sem nélkülözheti a posztstrukturalista irodalomelmélet belátásait” (154.). Főképp, miután magyarázatul csak ennyit fűz hozzá Onder: „A Barcsay-szöveg és szerzőség pedig olyan klasszikus pluralitás, amely különösen ráutalt a sajátosságai iránt fogékonyabb textológiai és elméleti eljárásokra” (154.). Azt, úgy vélem, senki sem vitatja, hogy a magyar textológiában újításra van szükség, s azt sem, hogy ehhez bizonyos elméleti belátások tapasztalatai is (főképp a francia textológiai iskolaké, de a németeké is) szükségesek. A hatást keltőnek tűnő Barcsayra utalás helyett sokkal több örömet szerzett volna nekem annak akár csak a kérdésfelvetések szintjén megvalósított körüljárása, hogy a saját korukban szerzői név nélkül megjelenő versek utólagos szerzői név alá gyűjtése milyen textológiai belátásokat, eljárásokat, szövegszervezéseket, társadalomtörténeti kontextuálást (honnan tudták és kik, hogy ezek Barcsay versei stb.) igényel. (Ez a kívánság Egyed Emese munkájával kapcsolatban is érvényes.) Még több örömet szerzett volna, hogy amennyiben „[Egyed Emese] bizonyos megfontolások alapján megőrzi a textuális szempontokat is” (156.), akkor a dolgozatíró állítását elfogadva megtudhatom, melyek lehetnek ezek a szempontok, és a vizsgálódásoknak, a kutatásnak vagy az elemzésnek mely pontján, a könyv melyik oldalain lépnek előtérbe. Az én meglátásom szerint Egyed Emese mindvégig megőrzi a hagyományosnak nevezhető filológiai előfeltevéseket és szempontrendszereket, s nem is kíván kilépni ezek köréből. Egy szerző köré felépített, az életműként felmutatható verskorpuszt az életrajzhoz kötő vizsgálatra, egy lírai portré rekonstrukciójára kerül sor ebben a kötetben. Ez azonban csak buzdíthatja a recenzest (s ugyanúgy engem is), hogy erre a filológiai talapzatra felállva érvényesítse saját vizsgálataiban az általa hiányolt testrész működését.

THIMÁR ATTILA

Válasz Thimár Attilának

Kedves Attila,¹

újraolvastam az inkriminált írást, de őszintén megvallom, nem igazán értem, hogy valójában mire is alapozódik a problémafelvetésed. Amit a szöveg antropológizációs retorikájaként és hatalmi diskurzusaként aposztrofálsz (és ahogyan az egész szöveget holmi „anatómiai” dolgozatként olvasod), nos az szerintem nehezen következik abból az egyetlen metaforából, amely felbukkan.²

Értelmezésed több megállapításával (mint például, hogy mi is a dolgozatom alapkérdése, és (nota bene) mik is voltak Egyed Emese szerzői szándékai) pedig azért nem tudok vitatkozni, mert nyilvánvaló rekonstrukciós problémákat rejtenek magukban, amelyek feloldása önállóan is elvégezhető.³

Megítélésem szerint reflexióid mögött olyan előfeltevések állnak, amelyeknek a szövegem egyébként semmiképpen sem felel meg.⁴

P. S. Mindettől függetlenül viszont a szóba hozott kérdéseid érdekesekek, és csupán azért nem lehetek a vitapartnered, mert úgy tűnik számomra, hogy valójában nincs köztünk vita egyetlen olyan fajsúlyos kérdésben sem, amelyet (ugyan szövegemnek tulajdonítva) fölvetesz, és amelyről ennek kapcsán érdemes volna beszélgetni.

Ilyen például az, amit az „elmélet-történet” viszonyáról mondasz, és amire én mondjuk Szilágyi Márton *Uránia*-könyvét (*Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*) hoznám pozitív példaként, hogy csak a legutóbbi idők szakirodalmából ragadjak ki valamit, ahol sem a posztszrukturalista elmélet hasznosíthatósága és használata, sem a filológiai apparátus működtetése nem keveredik gyanúba. Amit pedig a szakmai „polarizáltság” kérdéséről gondolsz, ebbe most nem szívesen mennék bele, mivel sokkal differenciáltabbnak látom a kérdést, és túl problematikusnak ahhoz, semmint fejest ugorjak bele. Nem tartom szerencsésnek viszont a „táborozást”: ez a retorika nagyon militánsan hangzik, és mintha önmagát gerjesztené, és nekem egyébként, bevallom, már az is elég, ha csak történetként olvasok az urbánus–népies vitáról, meg ilyenekről. Szó sincs arról, hogy homokba dugnám a fejem (pedig ez is nagyon jó kis taktika volna), világos, hogy vannak különbségek, még több hatalmi diskurzus a háttérben, de hát ez valahol természetes. A különféle beszédmodok és iskolák polifóniája pedig éppúgy megszokott, mint ahogy a köztük lévő párbeszéd is (végül is ezért válaszolok Neked) az (kellene, hogy legyen). Egyetérteni persze nem feltétlenül muszáj mindenben, de úgy gondolom, az elengedhetetlen, hogy lássuk, miben értünk/nem értünk egyet. A XIX. századi magyar irodalmat kutatók körében (lásd *Vetésforgó*) legalábbis mindez működik, függetlenül a pozícióktól, életkoroktól, iskoláktól és beszédmodoktól.

A másik kérdés a szerző-funkció kérdése, de nem a Barcsayé (erről majd máshol), hanem az, ami Egyed Emesét illeti. Nem vagyok kritikus, nem is értek a kritikához, gyanús az egész, úgy ahogy van.⁵ Mindenesetre arra jó, hogy elhagyva a halott szerzőket (többek között ezért is szeretek foglalkozni a régi magyar irodalommal: a halott szerzők miatt, de ez nem patológikus tünet, félre ne értsd) az élő szerző (az empirikus szerző – Eco; aki polgári nevet visel, „de son nom d’état civil” – Genette; aki valóságos személy – Foucault) problémája is erőteljesebben jelenjék meg. És ez még mindig nem az antropológiai horizont, egész egyszerűen csak az a probléma, ame-

lyet az elméleti leckék pontos felmondásával sem lehet igazán megoldani. Foucault ezt mondja: „A szerzőt éppoly tévedés lenne a valódi író oldalán keresni, mint a fiktív elbeszélőén; a szerző-funkció éppen e kettő hasadásában, kettejük szétválasztásában és távolságában keletkezik.”⁶ Nos, mintha ez a hasíték, amely jó széles és megfelelően mély, ahonnét a diszparitás által jótékonyan lehetővé téve, bármiféle „beazonosítás” nélkül mondhatunk értékítéleteket a szerző szövegéről, mintha túlzott biztonsággal töltene el bennünket. A biztonságnak ez a hatalmi pozíciója azonban, amely képes arra, hogy a nyelv felé fordítsa a figyelmünket, egyúttal felelősséget is ruház ránk, elsősorban (és erről talán hajlamosak vagyunk megfeledkezni), a hasíték peremén lévő valódi (élő) szerzővel szemben. A „szerző halála” metafora vagy a „szerzői-funkció” retorikája radikálisan a szöveg olvasásába kívánja belekényszeríteni az olvasót. Úgy gondolom, hogy már megtanultuk a leckét, olvasunk, a kritikus pedig eddig sem feledkezhetett meg valódi szerzőjéről, akivel esetleg szembenézhet. Egyébként Paul Ricoeur halott szerzőről szóló példázatában,⁷ mintegy szatirikus mellékszövegeként (az volna a legjobb, ha minden élő szerző már halott volna), felfedezhető a felelősségnek ez a kényszerű és nyomasztó tapasztalata, amelytől azonban nemigen szabadulhatunk. A hasíték létezik, és ez jó, de a még élő szerző „sajnos” (a kritikus számára biztosan) ott kucorog a hasíték peremén, és amíg a hasadás létezik, ott is marad, és erről (talán nem csak a kritikusnak) nehéz megfedkezni.

Barátsággal,
ONDER CSABA

(A szerkesztőség nem kívánja a vitát folytatni.)

1 ...őszintén megvallom, kicsit komikusnak tartom a vita apropóját és formáját, de engedek a válaszadás szigorú kényszerének (és persze exhibicionizmusomnak), és igyekszem komoly maradni.

2 „»Gyaníthatjuk, hogy az elemzésnek való többszöri nekirugaszkodás kétélyt is ébreszt a kutató – az újraolvasó – iránt.« Bevalom, én semmiféle kétélyt nem éreztem az újraolvasó iránt, sőt kifejezetten élvezetes az, ahogyan az újraolvasás irányai más és más dimenzióit tárják fel ennek a szövegvilágnak. Úgy is fogalmazhatnám, némiképp válaszolva a címben feltett kissé enigmatikus és meglehetősen költői kérdésre, hogy a filológusoknak mindig fáj a szívük, tehát van nekik, csak nem mutathatják. Egyed Emese viszont megmutatja.” Ezt a metaforát én még most sem tudom bántónak avagy sértőnek érteni (éppen ellenkezőleg!), szeparáltsága és szemantikailag-interpunkción egyaránt deklarált tropikussága miatt pedig antropologizációs retorikaként végképp nem.

3 Vö. ONDER Csaba, *Lehet-e szívük a filológusoknak? (Filológia és filológia)* = It, 1991, 153–156.

4 Tehát szerintem félreértésről van szó (nem a Popper Leó–Lukács György-féle terminológia értelmében), amit egyszerűbben is tisztázni lehetett volna.

5 Első valódi kritikusunk, Kölcsey, hamar be is látta ezt, nem utolsósorban éppen a szerző-probléma miatt szakítva a műfajjal. Arról az igencsak tartható legendáról nem is szólva, hogy bizonyos kritizált szerzőre milyen pályamódosító hatással volt a kritika.

6 *Mi a szerző?*, 130., ford. ERŐS Ferenc és KICSÁK Lóránt = Uő, *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor, Latin betűk, Debrecen, 1999, 119–146.

7 *Mi a szöveg?*, 11., ford. JENEY É. = Uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 9–33.

Számunk szerzői

BÍRÓ FERENC egyetemi tanár, Budapest
BITSKEY ISTVÁN egyetemi tanár, Debrecen
DERÉKY PÁL egyetemi tanár, Bécs
IMRE LÁSZLÓ egyetemi tanár, Debrecen
JÁSZBERÉNYI JÓZSEF tudományos segédmunkatárs, Debrecen
MADARÁSZ KLÁRA főiskolai adjunktus, Szeged
H. NAGY PÉTER egyetemi tanársegéd, Pécs
ONDER CSABA főiskolai adjunktus, Nyíregyháza
SZÉLES KLÁRA egyetemi docens, Szeged
TAMÁS ATTILA ny. egyetemi tanár, Debrecen
THIMÁR ATTILA egyetemi adjunktus, Piliscsaba
TÓTH ZSOMBOR doktorandusz, Debrecen
VARGA EMŐKE tanár, Székesfehérvár
S. VARGA PÁL egyetemi docens, Debrecen

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbősítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságon
(LHI, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)

IRODALOMTÖRTÉNET

Beney Zsuzsa, Csűrös Miklós,
Debreczeni Attila, Fodor Péter, Fried István,
Kulcsár Szabó Ernő, Nemeskürty István,
Szuromi Lajos, Takács Judit,
Tóth Zsombor, Weber Antal



2000/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával

2000. LXXXI. évf., 3. sz.

Új folyam XXXI. évf., 3. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBÓ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENCYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A *Szemle*-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2000/3. szám

NEMESKÜRTY ISTVÁN	
Mit hoztunk magunkkal? Mit viszünk át a harmadik évezredbe? – <i>Millenniumi irodalmi elmélkedés</i> –	329
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
„Szétterült ütem hálója” <i>Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb</i> <i>József Attila költészetében</i>	344
BENEY ZSUZSA	
József Attila „személyessége”	374
FRIED ISTVÁN	
József Attila „háromgarasos” versei	378
DEBRECZENI ATTILA	
Az irodalomfogalom változásai az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában	391
WÉBER ANTAL	
Lélektani és történelmi hitel a biedermeier irodalomban	414
TAKÁCS JUDIT	
A szubjektum problémája Czóbel Minka lírájában	435
SZUROMI LAJOS	
Gulyás Pál verseléséről	462
FODOR PÉTER	
Hagyomány az eredet távlatából (<i>Gulyás Pál irodalomszemlélete</i>)	485

Szemle

TÓTH ZSOMBOR	
Jankovics József: <i>Ex Occidente...</i>	491
CSÜRÖS MIKLÓS	
Bodnár György: <i>Jövő múlt időben</i>	493

Mit hoztunk magunkkal? Mit viszünk át a harmadik évezredbe?

– *Millenniumi irodalmi elmélkedés* –

Bár a magyar költészet nyelvünk őskora óta létezik, megörökítésének lehetősége csak a keresztény magyar királyság létrejötte után, tehát éppen ezer esztendeje adott. Hosszabb szövegek följegyzése csak az ábécé betűinek ismeretében lehetséges. Így kapcsolódik irodalmunk a millennium ünnepéhez.

Mit rögzítettek írásban *magyarul*?

A latin nyelvű eredeti ihletésére fogalmazott temetési beszédet, vallásos szövegeket, a Szűzanya siralmát a keresztfa alatt. A keresztény magyar állam első évszázadaiból nagyon kevés nyelvi emlék maradt ránk. Az első terjedelmes összefüggő szöveget az első magyar nyelvű könyvként emlegetett *Szent Ferenc legendáit* őrizzük nagy becsben Nagy Lajos korából. A XV. század második felétől kezdve szaporodnak a magyar nyelvű vallásos írások, szentek történetei, elmélkedések, javarészt, amint ma mondjuk: prózában. De elő-előbukkannak magyar nyelvű vallásos versek is, például Szent László királyról, sőt, egy hosszú költői elbeszélés Alexandriai Szent Katalin vértanúságáról. Alighanem a Mátyás király halálát sirató ének is az egyházi irodalomhoz sorolható. Heltai Gáspár, Bonfini továbbbszíneze, úgy értelmezi Pietro Ranzano temetési beszédét, hogy Mátyás „irattatott a szentek közébe”. (*Krónika*, 1575, 176/b lap.)

Az írásban rögzített középkori magyar nyelvű szövegek tehát az igehirdetés és az egyházi éneklés céljait szolgálták.

De hova tűnt a világi ihletésű anyanyelvű költészet?

Sylvester János Újszövetség-fordításának (1541) utószavában említi a mint ma mondjuk: lírai magyar költészetet.

A képes „beszédvel tele az szentírás, melyhez hozzá kell szokni annak, aki azt olvassa. Könnyű kediglen hozzászokni az mű nípünknek, mert nem idegen ennek az illen beszédnek neme. Íl illen beszédvel naponkint való szólásában. Íl énekben, kiváltképpen az virágínekekben, melyekben csudálhatja minden níp az magyar nípnek elmíjének éles voltát az lelísben, mely nem egyéb, hanem magyar poézis.”

Sylvester a Biblia fordítása közben döbbsent rá a magyar nyelv értékeire: „Későn vivők eszünkbe az mi nyelvünknek mindenben való nagy nemes voltát.”

Örvendezve fedezi fel, hogy a magyar szerelmi költészet képes beszéde hasonlító a szentírás képes beszédéhez. Sőt: a nép „naponként való szólásában” is kedveli a képes beszédet. Maga a *virág* szó is jelkép. A virág: a szeretett nő. A szerelmi költészet, Sylvester tanúsága szerint: *lelés*. (Szenci Molnár Albert szótárában: *inventio*. Nürnberg, 1604.) A lelés a poéta elméje *éles voltának* – képzelőerejének – eredménye: *magyar poézis*.

A mai szavunkkal lírai költészetnek mondott *lelést* mindig énekelték. Ezért nevezi Sylvester a szerelmi verset virágéneknek.

Az *ének* szóval az 1466-ban Moldvában másolt, 1435 táján keletkezett Új-szövetség-fordításban találkozunk először: „Mű vigasságos éneket éneklénk tünéktek...” (Máté 11,17.)

Kik énekelték? „Jézus... látta ott az *igreceket*” (Máté 9,23). Az igricek hivatalos énekesek voltak. (Lásd: Igrici, Borsod megye.)

A latin *cantus*, *cantilena*, *carmen* szavakat egyaránt *ének*nek fordították és értelmezték. Szenci Molnár azonban megkülönbözteti ezektől a *canticumot*, amely *szép ének*. A szép tehát művészi értéket jelez. Szenci Molnár a dal szót is használja, *cantus* értelemben.

Kétségtelen, hogy létezett tehát egy magyar szerelmi költészet.

Virágzott az elbeszélő jellegű anyanyelvű hősköltészet is. Ennek eredeti műfaji elnevezését nem ismerjük.

Anonymus többször is említi ezeket az elbeszélő jellegű, történelmi hőskölteményeket; előadóikat a maga korának közkeletű latin elnevezésével *joculatores*nek írja. (Mulattatók.) Pais Dezső regösnek fordítja Anonymus *joculatorát*, fogadjuk hát el mi is, bár alig valószínű, hogy P. mester ezt a szót használta volna, ha magyarul ír. Egykorú forrásokban a szó „anonymusi” értelmében nincs *egyértelmű* nyoma a regös szónak; a regölés énekszóval kísért varázslás volt.

Tűnődjünk el Anonymus utalásain:

1. Mint ahogy regöseink mondják: „Maguknak ők mind helyet szereztek / És hozzá még jó nevet is nyertek.”

2. A honfoglaló magyarok „háborúit és egyes hőstetteit, ha e lap írott betűinek nem akarjátok elhinni, higgyétek el a regösök csacsogó (*garrulis* = szószátyár) énekeinek meg a parasztok hamis meséinek (*falsis fabulis rusticanis*), akik a magyarok vitézi tetteit és háborúit mindmáig nem hagyják feledésbe menni”.

3. Botond bizánci kalandját „csupán a parasztok hamis meséiből hallottam”.

Anonymus parasztnak fordított *rusticanus* szava úgy értelmezhető, hogy világiak, az udvartól távol élő, földműveléssel foglalkozó, egyházi műveltséggel nem rendelkező emberek, mai szóval akár „földbirtokosok” is. Kétségtelen persze, hogy e szó használatában az udvari főember fölénye nyilvánul meg.

Az első utalásból kitűnik, hogy a szerző, Anonymus, emlékezetből idézi egy hősi ének két sorát, s ezt latinra fordítja. Következésképp az 1200-as évek elején közismert egy énekelt honfoglalás-krónika. Anonymus emlékezetből tudta!

A másik két utalásból látható, hogy ezt a szóbeli honfoglalás-krónikát nem csak „szószátyár mulattatók” éneklik, hanem az írni nem tudó világiak is szájról szájra, nemzedékről nemzedékre adják tovább. Szembeszökő, hogy valahányszor Anonymus hamis meséket emleget, Péter apostol második levelére látszik utalni. („Nem ravaszul kieszelt mesék nyomán adtuk nektek hírül Urunk Jézus Krisztus csodálatos erejét” = Non enim captiosas [furfangos] fabulas secuti notam fecimus...) Vagyis Anonymus újszövetségi hivatkozással bizonygatja: ő nem a szónak, hanem az írásnak hisz.

Miért hivatkozik Anonymus ezekre a hőskölteményekre? Meg se kellett volna említenie! Vagy szigorú tiltással, fenyegetőleg hozhatta volna ezeket szóba. De ő mintha azt sugallaná: hallgassátok meg az igriceket, azoktól olyasmit is megtudhattok, amit én nem írhatok le...

Így vagy úgy: a középkorban, több száz évvel a honfoglalás után, szájról szájra jártak a hősi mondák, melyeket a nép „nem hagy feledésbe menni”.

P. mester tehát, alkalmazkodva a maga korának európai irodalmi divatjához és saját nemzetségének családi hagyományait talán eltúlzottan cselekménye középpontjába állítva: a szájhagyományban élő magyar hősi énekek ismeretében írta meg a honfoglalás szerinte hiteles történetét. Feltűnő, hogy későbbi gesta- és krónikaszerzőink a lényegyet tekintve azonos módon adják elő a magyarok krónikáját, makacsul Attilával és a hunokkal kezdve... Mint-ha valamennyien Anonymustól, az időrendben első (ránk maradt) szerzőtől tanultak volna.

Csakhogy: Anonymus *Gestáját* Mária Terézia koráig senki sem ismerte! Egyetlen példánya I. Ferdinánd szintén Ferdinánd nevű fiának, Tirol hercegének, szenvedélyes kéziratgyűjtőnek az irattárában lapult. Hihetőleg Buda török kézre kerülése után juthatott a Habsburgok tulajdonába. A kéziratgyűjteményt I. Lipót 1665-ben az Innsbruck melletti Ambras kastélyból Bécsbe költöztette át. Itt Schwandner udvari könyvtáros figyelt fel P. mester gestájára, s vitte 1746-ban lelkenedezve Mária Terézia királynőhöz, aki elrendelte kinyomtatását. Anonymust tehát csak az 1740-es évek második felétől kezdve tanulmányozhatták, akik akarták. Kétségtelen, hogy a középkori gesta- és krónikaírók egy makacsul élő szóbeli hagyományt dolgoztak fel. Bizonyosra vehető, hogy Tinódiig történelmünk minden fontos eseményét, ideértve a nagy családok tagjainak hőstetteit és kalandjait, énekebe foglalták. Közismert Galeotto tudósítása: Mátyás udvarában lantosok magyarul éneklik a régiek tetteit. Ezeket az énekeket főrangúak és parasztok egyaránt értik, ismerik és élvezik.

Mindennek figyelembevételével törvényszerű, hogy irodalmunk történetének első életműkötetete, melyet maga a szerző állított össze nagy tudatossággal: Tinódi Sebestyén *Krónikája* (1554). Tinódi már nemcsak énekel – maga szerzette muzsikát és kottát adott művéhez –, hanem ír. Ez, valamint az írás kinyomtatása az utókornak szól, emlékezetül. Figyelemre méltó, hogy Tinódi hangoztatja: igazat ír. „Sem adományért, sem barátságért, sem félelemért hamist bé nem írtam, ami keveset írtam, mind igazat írtam.” Tinódi Sebestyén ezzel a nyilatkozatával a lantos-hivatás nemzedékről nemzedékre örökített szerzői erkölcsét foglalta írásba. Tinódi az 1400-as években összeállított Besztercei Szójegyzék értelmében nem csupán lantos, hanem *költő*, aki új, igaz hírt *költ*, vagyis *tudósít*. (Berichter = tudósító, aki beszámol valamiről; költő, új hírt költő. Lásd: *Régi magyar glosszárium*, 1984, 427.)

A barokk kori magyar költészet „hírt költő” mestere: Gyöngyösi István egyesítette az események igazságnak megfelelő hírül adását, *költését* a Sylvester által a virágének műfajába sorolt *leléssel* (*inventio*).

Azt írja Gyöngyösi, hogy verses *históriáját* *fabulás* dolgokkal és *leleményes* toldalékokkal elegyítette, ily módon a nagyobb ékesség kedvéért színesebbé téve művét s ezáltal „Tinódi Sebestyén módjára ne csupán csak a dolgok valóságát fejezzem ki.” (*Kemény János emlékezete*, 1670 körül.)

Ekkor válik szét történelmi ének (Szenci Molnár: *canticum*, szép ének) mint hiteles tudósítás, mint a régiek szerint költemény a ma tudománynak elnevezett történetírástól, míg viszont a *carmen*, a dal, a virágének a nagy teremtmő és összefoglaló zseni, Balassi Bálint óta kiteljesedik és önállósul. De vajon meggyökeresedett-e tudósítás és lelés (*inventio*) Gyöngyösi kezdeményezte egyesítése?

A történelmi gyökérzetű elbeszélő költészet, a *leléssel* párosított „tudósítás” az énekelt-megverselt műnemből háromfelé ágazva az olvasásra szánt prózába, a színjátékba és az önéletrajzi elbeszélésbe költözött. Mindháromban történelmi hősök tettei elevenednek meg; az önéletrajzi elbeszélésben, a magyar regény ősében maga az elbeszélő a cselekvő hős. Dugonics András „Árpád és Zoltán fejedelmeink idejébe” képzelte *Etelka* történetét, melyben az *inventio* már több, mint a híradás. A kor viszonyaihoz képest példátlan sikere (kiadásai: 1788, 1791, 1805; színpadi feldolgozások; az *Etelka* név tömegdivatja) a bizonyosság, hogy a közvéleményben változatlanul él a magyar történelmi hősök iránti érdeklődés. Virág Benedek a *Magyar századokban* (első része, az Árpád-ház története: 1808) józan tárgyilagosságra törekedve elegyített lelést és híradást. A történelmi jellegű elbeszélést minden más szépprózai munkát felülmúló érdeklődés kísérte. A magyar hősi ének műfajához az egykorú, immár *olvasó* közönség számára leginkább Fénelon *Télémaque*-ja hasonlított. Fénelon 1699-ben megjelent *Les aventures de Télémaque* című hősi elbeszélésének hihetetlen magyarországi sikere bizonyosság: a *műfaj* iránt kivételesen nagy volt a magyar olvasóközönség érdeklődése. 1755 és 1802 között hár-

man is lefordították, a Haller Lászlóé húsz év alatt négy kiadást ért meg. Egy falusi plébános színművet írt belőle (1756). Domokos Lajos debreceni főbíró előszavában hangoztatja, hogy a magyar nyelv alkalmasságát és szépségét óhajtja bizonyítani:

„Olyannak kell (a fordításnak) lenni, hogy a nyelvet tanulják belőle.” – „Mutassuk meg, miképpen kell az idegen nyelvet a magok ruhájából egészen levetkeztetni, s a miénkbe öltöztetni. Akkor tetszik meg, mi az igaz magyarság és mi nem az? Fél nyelv-e a magyar, vagy egész? [...] Mindent úgy kell eltalálni, hogy a magyar szájban és fülben keresztül ne akadjon.” (*Telemaknak, az Ullisses fiának csudálatos története*, 1980. Köpeczi Béla gondozása.) Dunántúli kastélyok női fogadószobáit e Fénelon-regény illusztrációival festették ki (Sárvár, Sopron). A Gyöngyösi halála után lassan feledésbe merülő hősi éneket a szinte magyar hőssé magasztosított „Telemak” története pótolta. Példa erre a huszadik könyvbeli csataleírás, mely már-már előhangja a *Zalán futásának*. (384–394.) A vitézek „mint aranyos kalászkok az aratásban lehullanak a fáradhatatlan aratónak éles sarlója alatt...” Mindez, ha kerülőúton is, Vörösmarty honfoglalás-eposzához (*Zalán futása*), Arany János *Toldijához* és a körülöttük sorjáztató költeményekhez vezet. Csokonai is belefogott 1796-ban egy honfoglalás-eposzba. A *Zalánnak* és a *Toldinak* történelmi hitelű háttere a *lelés* művészetével színeződött; Arany ritkán emlegetett remeklése, *Az utolsó magyar őstörténetünknek* néhány elszórt adatmorzsáját tudta leléssel műalkotássá örökíteni.

Az Ural lejtőin
Élt hajdan egy maroknyi nép,
Mint ősei romlatlan, ép
Mint ősei szilaj, szabad
akár viselni bősz hadat
Akár megűzni a vadat.
E multság, ama veszély
Volt nála szükség, szenvedély
Ezzel tartá fönn életét
Azzal fáját, kis nemzetét
Mely elszakadt testvértelen
Apadva, fogyva szüntelen.
E nép ajkának ott körül
Siket vala mindannyi fül:
E nép fülének, bárha szólt,
A szomszéd ajka néma volt.

Idők múltán aztán

Nem is vagyonnak éhe-szomja
Bőszíti rája ellenit:
De mert egy nép független itt
Kell jóni másnak, hogy lenyomja...

Időrendben Arany János az utolsó, aki *Naív eposzunk* (1860) feltámasztására törekedett.

A máris múlttá halványuló huszadik század és az előttünk feltáruló harmadik évezred határáról visszapillantva úgy tűnik: az Anonymus emlegette hősi ének legsikeresebben a legnagyobb számú műben és legtovább a színjátékban élt tovább. Nem csoda: a *játék* harmadik, honfoglalással együtt hozott költői kifejezőmódunk. Mivel a *játék* szövegét se írták le magyarul, csupán beszámolókból tudunk létezéséről. Hamar egybe is olvadt a vallási szertartások egyházi ünnepi színjátékaival (betlehemezés) és ezért a gyakran csúfoló világi játék leírt szöveg híján elsikkadt. Nem volt olyan könnyen megjegyezhető, mint az ének. A *Balassi Menyhárt árultatása* alighanem gyakorlati célt is szolgált, akárcsak Hamlet színészcsapatának fellépése a shakespeare-i tragédiában: a király előtt játszották el, így panaszolván be a szélkakas Menyhárt urat...

A legtöbb játék, amiről tudunk, a középkorban (a honfoglalás óta) elzengett hősi énekek színi változata.

Egy 1640 táján megjelent református prédikációskönyvben színpadi hősökrol olvashatunk, akiket a játékok elénk adnak, mint például Bánk Bán történetét. Bethlen Miklós egy álmát mint több felvonásos játékot meséli el. Forgách Ferenc két játékról számol be: Pozsony, 1563. szeptember 13., Miksa koronázásakor és 1572. augusztus, Rudolf koronázása. Bornemisza is ilyen ünnepi alkalomra, Ferdinánd király német-római császárrá történt megválasztásakor írta a *Magyar Elektrát*, ezt a Shakespeare születése előtt alkotott remekművet. A *Magyar Elektra* természetesen nem magunkkal hozott téma; megszívlelendő azonban a görög eredetiben nem (vagy nem *így*) szereplő tanulság:

A kérdés az, hogy vajon mikor a haza a legkíméletlenebb szolgátságban sínylődik, szembe kell-e szállni a zsarnokkal erőszak alkalmazásával is, vagy biztosabban várható a bajoknak az orvossága és enyhítése, amit majd maga az idő hozá meg?

Hogy a régi *játék* mennyire eredeti magyar műnek számított, arra példa a *Comedia generalis de conflictu turcorum et hungarorum* című színmű:

Matériát pedig idegen országból
Nem kerestünk, hanem a magunk hazánkból
Mert mi kitelhető magunk kamaránkból
Miért keresnők mi azt nagy arcátlanságból?

Ezek a játékok nagy népszerűséget élveztek, a *Constantinus és Victoria* végigvándorolta valamennyi dunántúli főúr udvarát. Balassi Szép Magyar Comédiája egy főúri esküvőre vagy névnapra (Losonczi Anna neve napjára?)

készült, a zenés játék végén – melyben Balassi több dalát is eléneklik – Dienes ezzel a tréfás intéssel búcsúzik a szabadtéri előadás közönségétől:

Örömet vacsorára hívnálak titeket is, ha az vacsoráló ház igen kicsin nem volna. De nem fértek be, mert igen szoros. Ti is pedig, szép asszonyok, itt bár az bokrok közt ne várakoztatok az vacsorára, mert együtt estére kelve megragad benneteket valami kétlábú farkas, vagy medve!

Tudjuk, hogy Balassi egy olasz pásztorjáték ihletésére költötte *Szép Magyar Comédiáját* – mégis kétségtelen, hogy ezt az ősi műfaj kereteibe illesztette.

Érthető tehát, hogy Bessenyeiék korában özönljenek Anonymus „szószátyár mulattatóinak” színpadi változatú hősi énekei oly tömegben, hogy gyanút ébreszt: nem adták elő ezeket már a középkorban is *játék* formájában? Se szeri, se száma a Bánk bánt, Toldi Miklóst, Hunyadi Lászlót, Attilát színre vivő színdaraboknak. Ezekkel az irodalomtörténet esztétikai érték híján alig foglalkozik, a nagy számok törvényéből viszont mégis rendkívüli kedveltségük következtethető. Bessenyei írja *Attila és Buda tragédiája* című, nyomtatásban 1773-ban Pozsonyban megjelent művének Orczy Lőrinc lovassági tábornokhoz, a tekintélyes költőhöz írott ajánlásában: „E hazában hajdan eleink dicsőségüket csak fegyverrel keresték, melyet pennáinknak meg-meghagytak. Amely koszorújára Marsnak a parnasszusról Minerva aranyvizet nem öntött, mind elhervadtott.”

Tehát voltak harci dicsőséget hirdető hősi énekek, melyeket azonban le nem írtak, s így elhervadtak.

Tudálékoskodás lenne most a számtalan nemzeti jellegű történelmi játék felsorolása – csak utalunk arra, hogy Kisfaludy Sándor, sőt Berzsenyi Dániel is fontosnak tartotta magyar történelmi játék írását. (Berzsenyi Koppányról!) Nem hangoztathatjuk elégszer, hogy Vörösmarty remekműve (melyet jóval holtá után mutattak csak be színpadon, akkor is félreértve mondandóját), a *Csongor és Tünde* egy széphistóriánk feldolgozása (*Argirus*); a mindmáig soha, sehol elő nem adott *Bújdósók* pedig a Zsigmond által kivégeztetett Hédervári Kont Istvánnak és társainak tragédiája (1830). Kont Istvánról egykorú forrás írja, hogy tetteit és halálát a magyarok „zengő lanton éneklik”. (*Resonanti lira canit.* – Enea Silvio De Piccolomini, a későbbi II. Pius pápa híradása.)

Ősi vagy középkori eredetű, sajátosan magyar történelmi tárgyú színműveink sora Katona Józseftől (*Bánk bán*) a huszadik század első feléig tart (Vajda János: *Ildikó*, 1857; Bánffy Miklós: *A nagyúr*, 1912; Harsányi Kálmán: *Ellák*, 1923, hogy csak a legnagyobbakat említsük), azóta nagy ritkán kerülnek csak színpadra.

A harmadik „elágazás” Gyöngyösi óta az emlékirat. Szerzője Tinódiéként igazat ír, de már *a szavak börtönétől szabad* prózában (Bethlen Miklós szavai). Cserei Mihály korrajza Apafi fejedelem Erdélyéről, Bethlen Miklós önéletrá-

sa, Mikes Kelemen leveleknek álcázott hazavágyódó merengése a tizenkilencedik század regényét, annak magyar változatát készíti elő. Tanulságos, hogy a Walter Scott ihlette, termékeny Jósika Miklósnak legjobb műve *Emlékirata*, abban is huszártiszti kalandjainak leírása.

Miként gazdálkodtunk a latin kereszténység, a latin írás ezer évvel ezelőtti befogadása óta lírai költészetünk ősi örökségével?

Mai szóhasználatunkkal a világi-szerelmi líra – noha Balassiig le nem írták – folyamatosan fejlődött. A Balassi összegezte virágének-szókincs és gondolatkincs, a *lelés* adottsága mind a mai napig él és remekelni tud. Fölösleges nagy költőink névsorát felidézni. Ne feledjük azonban, hogy a dal (az egyszerűség kedvéért nevezzük bátran *virágéneknek*), amit Pázmány haragja még a XVII. században is üldözött, a nép száján élt és virult, nemesi kúriák emlékönyveiben névtelenül bújt meg és tört időnként felszínre. Balassi Bálint teljes, hiteles költői életművét csak az 1950-es évek óta ismerjük! És ne feledjük azt se, hogy a középkor egyházi énekeit felekezeti jellegük miatt a mai napig kirekeszti az irodalomtudomány a maga figyelmének köréből. Pedig ezek az 1660-as évek közepe táján kinyomtatott, ámde a középkorban született dalok és dallamok a Sylvester csudálta virágénekek változatai:

Ó nemes ékes lilium, édes
Gyönyörű rózsza, Mária...

(1695, *Hozsanna* 14. sz.)

Mint az üveg nem törik, napsugár ha járja,
Sértetlen maradt a Szűz, őt hozván világra

(28. sz.)

Ugyanez egy XV. századi kódexben:

Mint az üveg nem törik, napfény általhatván,
Azonképpen Mária szízen megmarada

Mária. Mária,
Gyászban is fényesség,
Árva magyaroknak
Te vagy az ékesség

(184/b, Lajtha László gyűjtése)

A királynő szűz méhében
Irgalom fogantatott

(Hajnal Mátyás, 1629, 186. sz.)

Most az egek mézzel folynak,
Örvendezzünk, énekeljünk, tapsoljunk!

(27. sz.)

Íme a *lelés*, az invenció szép példája!

Tavaszi rózsáknak drága szép virága
(190. sz.)

Nap mosolygása, füst lobogása
Szép arany nyaklánc, mennyei borház,
Érctorony, fedett sánc,
szűz virág bimbója
égi gyönyörnek vagy te kincstartója...

A Cantus Catholici 1651-es kiadásában ez a 192. sz. szinte már önkívületben halmozza a hasonlatokat...

A szakismerettel bíró olvasó talán megütközik ezen az iskolásnak tűnő eszmefuttatáson. Millenniumhoz kapcsolódó mondandómat tekintve azonban fontos, mert bizonyítja, hogy ősidők óta létezett az a három énekelt-elmuzsikált műfaj, amelyet nem a „művelt nyugattól” kaptunk, hanem eredetileg is elidegeníthetetlenül a miénk. Mindent a „műveltebb népek” irodalmához viszonyító irodalomfelfogásunk hajlamos ezeket is kölcsönzéseknek tekinteni.

Lelkiismeretünket most, a következő évezred küszöbén, leginkább az Anonymus által mulattatóknak nevezett énekesek előadta hősköltemények irodalomtörténeti értelemben vett elhanyagolása terheli.

Szerencsések a nemzetek, amelyek kezdeti korokról emléket őriznek. [...] Ősi emlékeik szemléletébe mélyedve, a kezdetek meg nem zavart vonalaiban nekik sokkal könnyebb meglátni, intuitíve felismerni azt a titokzatos valamit, ami egy nép lelkét a másiktól megkülönbözteti... Mi nem tudunk semmi bizonyosat a kereszténység felvétele előtti időkből. Ős mondáinkat naggyobbára a középkorban költötték nyugati szellemű udvari papok.

Szerb Antal kezdi e mondatokkal 1934-ben Kolozsvárott kiadott *Magyar irodalomtörténetét*.

A múlt század utolsó harmadától az ezerkilencszázhuszas évekig így kellett ezt tudni minden művelt magyarnak, mert ezt hirdették a minden mászt lehengetlő pozitivizmus képviselői a maguk száraz anyagelvűségével. A független gondolkodású, élesszemű megfigyelő Szerb Antal is kénytelen volt akkor ezt a cáfolhatatlannak hirdetett nézetet elfogadni. „Ősi mondáinkat nyugati szellemű udvari papok költötték.” De hát akkor mit kezdünk P. messter, az Anonymusnak (Névtelennek) elnevezett „nyugati szellemű udvari pap” híradásával a szószátyár mulattatókról meg a nép fufangos meséiről? Hiszen szerinte voltak ilyenek! Arany János még tudta ezt.

A történetírás, ami pedig a görögök szemében még művészet volt, a XIX. század második felére nálunk (is) különvált a művészettől, költészettől, tudománnyá magasztosítva önmagát. Latin nyelvű középkori gestáinkat-

krónikáinkat mint kútfőket vizsgálták, bírálták, addig szitálgatva a szöveget, míg a hitelesen megtörténtnek elfogadott tények morzsadarabkáit hullottak csak a tudomány serpenyőjébe. De e morzsadarabkákat is görögül vagy latinul fogalmazó bizánci, német, szláv krónikások közléseihez, híradásaihoz viszonyították, azokat fogadván el hitelesítő mértékül. Sikerélményeket nélkülöző nemzetünk ugyanakkor műkedvelő eredetnyomozással bíbelődik, már-már vallási fanatizmussal védvén délibábos elképzeléseit. Mindez a Hunfalvyék óta erőltetett tanok – „mindent a Nyugattól tanultunk” – ellenhatása. Ez se volna baj, de a nagy buzgalomban elfelejtődött, hogy ezek a mi régi gestáink és krónikáink műalkotások, *szövegük költészet, egy magyar nyelvű, énekelt mitológia gyöngyszemei*. A német irodalom e gyöngyszemeket gondosan őrzi, megkülönböztetve szövegüket a tudománytól. Ki merné tudósi érveléssel kitagadni a német közgondolkozásból és irodalomtörténetből a *Nibelungenliedet*? Amit Wagner meg is zenésített? Vagy Shakespeare királydrámáinak költői értékét kétségbe vonni, amiért III. Richárd valójában nem volt olyan gonosz? Az iskolákban (imitt-amott) még tanított görög és római mondákról, vagy az Ótestamentumról most nem is szólva. Nálunk az irodalom tudósai (mert az irodalom, a költészet is tudománnyá minősítette önmagát) középkori krónikáinkat átengedték a történettudomány hatáskörébe, minek folytán mind a mai napig ádáz viták zajlanak őstörténetünk és a honfoglalás körül, hogy mi igaz, mi nem, mi tekinthető tudományosan igazolt ténynek és mi nem; de szó sem esik arról, hogy mindaz, amin vitáznak, valójában *költészet*, és ezt a költészetet ezer éven át (vagy még régebbi idő óta) makacsul, konokul őrizte udvari mulattató és köznép egyaránt. Ezt ismervén a mi másokéval össze nem téveszthető saját mítoszunknak, *ittlétünk igazolásának*, az Istentől kapott ajándék szóbeli-énekbeli közérthetővé fogalmazásának. Kétségkívül gondot okoz ma már a latin nyelv leple alá bújtatott eredeti magyar gondolat, üzenet, *költemény* (lásd az idézett Besztercei Szójegyzéket!) megfejtése, bár hiszen megtette ezt már sok fabulának címkézett elbeszélésünk („népmese”), megtette magyar nyelven Heltai Gáspár, aki magyarrá értelmezte Bonfini; megtette Csáthi Demeter, Farkas András, Illosvai Péter, Valkai András, Tinódi Sebestyén... Viszont és ezzel szemben: a Mátyás király által megrendelt és személyesen ellenőrzött háromféle Magyarország-történetet ötszáz évig nem adták ki magyarul! Thuróczi János 1488-ban nyomtatott krónikája 1978-ban, Pietro Ranzanóé 1985-ben, Bonfini pedig 1995-ben jelent meg magyarul. Miközben Bonfini már a XVI. század közepén olvasható volt németül, nyomtatásban, és olvasták is, belőle tájékozódván hazánkról. A középkor és a reneszánsz határmezsgyéjén írott hatalmas történeti munkára fél évezreden át várt a magyar olvasó! Istvánffy Miklós: *Magyarország története*, melyet a szerző halála után Pázmány Péter adatott ki Kölnben (1622), 1867–1871 között jelent meg magyarul két kötetben, Debrecenben; azóta se... (A Magyar Helikon 1962-es kiadása csak válogatás.)

Forgách Ferenc alapvető fontosságú forrásmunkája, egyben kiváló írói teljesítmény, *Emlékirat Magyarország állapotáról*, négyszáz évvel megírása után jelent meg magyarul. (1977, Borzsák István fordítása.)

Az elmúlt évtizedek történelmi materializmus ígérte történelmi irodalma még mindig a maga faragta mókusketrecben forog, azt hívén, hogy halad...

A Magyar Tudományos Akadémia tíz kötetre tervezett (egy-egy kötet: két könyv) nagyszabású, végérvényesnek szánt *Magyarország Története*, melynek kiadása a hetvenes évek végén kezdődött, a mai napig nem készült el, s úgy tűnik, az 1243–1526 közötti korszak megtárgyalása egyáltalán nem fog napvilágot látni. A közvéleménynek ez fel se tűnik. Irodalomtörténeti vonatkozásban ez azért is sajnálatos, mert a megjelent kötetek a művészeti életet is tárgyalják. Vajon mint vélekedett volna a hiányzó kötet a magyar középkor irodalmáról?

Ugyanakkor viszont az elmúlt évtizedekben az irodalomtudomány, hála Klaniczay Tibor szervezőmunkájának, évszázadok mulasztásait pótolta, mind a régi magyar irodalom közreadásával, mind pedig tanulmánykötetek és monográfiák egész sorával. Sikerült meghaladni a pozitivisták felfogást (mindent „nyugati papok” találtak ki rólunk), melynek jellegzetes példája a régi magyar irodalom ügyéért sokat tett Horváth Cyrill minősítése Anonymusról:

Valónak nem való, költőinek rendszerint nem eléggé költői, összefüggéstelen részletek között, úttalan imbolyog az olvasó... Árpád kiválót nem cselekszik, lelkének, tüzét, világosságát nem árasztja át nemzetébe. (Horváth Cyrill: *A régi magyar irodalom története*, 1899.)

Van viszont egy hősünk, akit holta után két és fél évszázaddal, szentté avatása után másfél évszázaddal úgy magasztaltak, mint még Szent Istvánt se; köznép és uralkodó család – pedig ők már nem az Árpád-ház férfi ágának sarjai – egyaránt lelkesült érte, csudás tetteitől zengett az ország. Nagy Lajos lánya, Mária királynő melléje temetkezett Váradon, ahová lovas szobrot emeltetett a „mindenkinél fejjele nagyobb” király emlékére; de ide temettette el magát férje, Zsigmond is, az egyetlen német-római császár, aki Magyarországon óhajtott nyugodni, az általa áhítatosan tisztelt király mellett! Szent László, akiről a Nagy Lajos kezdeményezte *Képes Krónika* (1358) tudni véli, hogy miként mentett meg egy elrabolt leányt a besenyő harcos markából; akinek a mogyoródi csata előtt egy angyali jelenés égi koronát mutatott; akinek agancsai között égő gyertyákkal megjelent a csodaszarvas; akit a francia királyfi esdekelve kért, vállalná el a keresztes hadjárat vezéri tisztét; aki „az erény útján egyre előbbre lépve a kereszténység valamennyi országára szétárasztotta édességének illatát”; s akit holtában égi paripák röpítettek koporsóstul Váradra; akiről számlálhatatlan templomi freskó mesél képekben – róla, Szent Lászlóról máig születnek regények, költemények, neve napja ma is

ünnepnek számít; ámde a legutóbbi évekig nem tűnődött el azon se költészettudós, se történettudós, hogy miféle varázslat tette ezt a férfit a nép szemében a legnagyobbá? Mert azzá tette. A tudomány, elismerve László érdemeit, tárgyilagos szenvtelenséggel sorolja a jeles uralkodók közé, a mondai elemekkel érthetően nem tudván mit kezdeni. Költészetünk ismerői regényes elemeket *lelnek* életében, de a választ ők sem tudják. Csak a legutóbb sikerült tudósok – művészettörténész, néprajzos, régész, történész, irodalomkutató – együttesének kiderítenie, hogy a nemzetben kiirthatatlanul tovább élt az ősi mítosz és még az új idők hajnalán, az ezerháromszázas években, sőt később is, átruházta soha le nem írt, de szájáról szájra regélt mondáit az István vakította Vazul unokájára, a távoli lengyel vidékeken hősként ünnepelt Béla fiára, egy Lengyelországba férjezett Rajna-Pfalz-i német grófnő unokájára, aki, királyaink sorában egyedülállóan, nem karddal, hanem csatabárddal küzdött és így is ábrázolták, és aki felismerte, hogy a nemzet jövője érdekében meg kell teremteni az alapító ős kultuszát, szentté avattatta nagyapja megvakíttatóját, Istvánt. Azt a Szent Istvánt, akit mi ma ismerünk, László teremtetete elibénk. A titok nyitja a besenyővel vívott párviadal, mely egyértelműen ősi, keleti rege. (Mezei László szerkesztésében: *Athleta Patriae*, 1980. Ebben: Vargyas Lajos: *Honfoglalás előtti hagyományok Szent László legendájában*; Lukács Zsuzsa: *A Szent László-legenda a középkori magyar falképfestészetben*; Mezei László *A korai László-irodalom kialakulása*; valamint László Gyula: *A Szent László-legenda középkori falképei*, 1993.)

A nemzet lelkében tehát ott szunnyadt egy mitikus hős emléke, melyet Szent László egyénisége hívott elő. De ez a mitikus hős már keresztény, amiképpen a magyar nemzet is az. Így vegyült a régi az újjal.

Igazat kell adnunk Ranzanónak: „A magyarok sokkal hitelesebben ismerik övéik történetét, mint én, vagy bárki más, aki hazájuktól és nemzetüktől idegen.” (*A magyarok történetének rövid foglalata*, 1985, 102.)

*

Mindhárom „magunkkal hozott” műnemet magyarul költötték, és magyarul énekelték. Mindent énekeltek. Balassi ma csudálkozna, ha verseit szavalni hallaná. A katolikus reform-zsinatig a nagymiséken énekelve mondta imáit a pap. Némelyik templomban a Miatyánkot ma is éneklük. (Gyermekkori emlékem, hogy a falusi kisbíró, megkapván a kihirdetendő rendeleteket marhapasszusról, adófizetésről, katonai szolgálattételről, szüretéről, masinázásról: a megfelelő dobpergés után énekbe szedve, éneklő modorban adta elő mondanóját. Így mindenki meg is értette.) Maga az ősi *muzsika*, hála Bartók és Kodály, valamint munkatársai (Ádám Jenő, Volly István és sokan mások) fáradhatatlanságának; lényegében ismert.

A szöveg, mint láthattuk, elveszett, vagy kései átírásban maradt ránk. Legközvetlenebbül a virágének hat és él, még akkor is, ha „népdallá” fakult vagy műdalok telepedtek rá, mint csigák a hajótestre.

Kedvezőbb a helyzet a kereszténység felvétele után, a keresztény hit és vallás szellemében írott, nem magunkkal hozott anyanyelvű szövegek esetében. Ezek nagy része hitszónoklat. A XIII. század első felében elterjedt új szerzetesrendek (ferencesek, domonkosok) városokban telepedtek meg és anyanyelven hirdették az igét. Ezért hitszónoklataikat, imáikat, elmélkedéseiket, szentek legendáit magyarul mondták és írták le. A ránk maradt írások csúszónivalóan szép, gyönyörködtető, bámulatosan gazdag szókincsű szövegek. Ezekből néha ki-kiadogatnak egyet-mást, leggyakrabban Szent Margit legendáját, aztán az említett Szent Ferenc-legendakötet részleteit, példázatokat. A legteljesebb prédikációs kötet magyar nyelven egy karthauzi szerzetes 1526-ban befejezett munkája. (Érdy-Kódex; 1985-ben válogatás jelent meg belőle.)

A szigorúan vallásos célzatú és ihletésű irodalom, a prédikációk érdekesebbé tételének ürügyén, eltűrte a meséket (*Fabulák*). Ezeket Aesopus nevéhez és műveihez kötötték. Idők jártával a prédikáció tárgyköre egyre bővült, ezekből született meg a magyar elbeszélés. (Heltai Gáspár.)

De nem maradhat említetlenül a *Biblia*. Fordításának kényszere nélkül nem fejlődött volna oly rohamosan a szókincs, mint amennyire fejlődött. Fogalmak tömegét kellett az élőbeszédből és mögül előhámozni. Gondolatösszefüggéseket megteremteni. Jó példa erre Sylvester János idézett nyilatkozata. Ami viszont a mai napig elmaradt: a magyar bibliafordítások – van jó néhány, s szebb, mint a tiszteletre méltó Károlyi Gáspáré – esztétikai elemzése, méltatása, *összehasonlításukkal* nyelvünk-irodalmunk fejlődésének felvázolása. A magyar Bibliát eddig senki se merte szépirodalomként kezelni – pedig az is.

És ami e millenniumi elmélkedésünkben fontos: ezekben a magyar nyelvű szövegekben szinte lángra gyúl a hazaszeretet. Magyarul írni: a hazát szolgálni. A magyar nyelv azonos a magyar hazával. Ez, ekkora mennyiségben és indulattal fogalmazva ritkaság Európában. Párhuzamos oldala annak, amit úgy jellemeztünk, hogy a nemzet (nép, lakosság, társadalom) makacsul ragaszkodott eredetmítoszához és általa értelmezett múltjához.

Most elég Pesti Gábort és Bornemisza Pétert idézni:

Mivel látom, hogy majdnem minden halandó és a földkerekség nemzetei fordítások csodálatos sokaságával bővelkednek és világszerte azon serénykednek, hogy hazájuk di-csőségét gyarapítsák, miért ne szabadna nekem is a mi nyelvünket és szellemünket ékesíteni, és a hazáért, melynek mindnyájan adósai vagyunk, fáradoznom. (Pesti Gábor: *Ezopus fabulái*, 1536. Rövidített szöveg.)

Néhány év óta elkezdődött az írás magyar nyelven is, amelyet nekünk Cicero és minden műveltebb nemzet példája alapján súlyos okokból napról-napra mind jobban és jobban, tőlünk telhetőleg művelni és gazdagítani kell. (Bornemisza Péter: *Tragédia magyar nyelven az Sophocles Elektrájából*. 1558.)

A hazáért fáradoznunk kell, hiszen mindnyájan adósai vagyunk (Pesti Gábor); az író-költő a magyar nyelv művelésével teszi ezt, „napról napra gazdagítva a nyelvet” (Bornemisza); az így gazdagított nyelvnek, a magyar költészetnek pedig választ kell adnia válságos idők kérdéseire, például, hogy túrni kell-e a zsarnokságot, vagy bízzuk inkább az idő múlására sorsunk változását?

A magyar nyelvhez, önérzethez, a magunk választotta múlthoz való ragaszkodás nyilvánvaló oka elszigeteltségünk. Nyelvünk nem pusztulhat el, mert vele pusztulnánk. Tehát ápoljuk, gyarapítsuk.

Cselekszünk-e ma is Pesti Gábor és Bornemisza Péter szellemében? S ha netán igen, átmentjük-e ezt a küldetéstudatot a következő évezredbe?

Gondolatmenetünknek ez az a pontja, amely talán eddig is nyugtalanította az olvasót: szép mindez, magyar mítosz, hősmondák, tudomásulvételük; de mennyiben vonatkozik ez ránk, miért mondjuk-írjuk többes szám első személyben, hogy mit tettünk vagy mulasztottunk? Azonosíthatók vagyunk-e őseinkkel, tényleg őseink-e?

Azért érzünk ma is azonosságot a múlttal, mert származástól függetlenül a nyelvünk az, ami egymással és a múlttal összeköt. Lelkünkben, agyunkban a nyelv formálja a megszülető gondolatot. Amikor az Anjou-kor magyar országlakosa a meótiszi puszták hőségét érezte megelevenedni Szent Lászlóban, akkor a magyar nyelv benne élő gondolat- és szókincse zengett tovább. Mi valóban a nyelvünkben élünk, s ezáltal érezzük magunkat azonosnak olyan őseinkkel, akik genetikailag nem is őseink, mert nagyszüleink vándoroltak csak be e hazába... De a nyelvünk azonos az ő nyelvükkel, a nyelv változatlanul ugyanaz. Átala vagyunk mi ma is – *MI*. Mi, magyarok.

Csaknem bámulásra méltó ama környüállás, hogy amidőn a többi, ide s tova költözködött nemzetek, a gótok, vandálok, alánok, normannok új meg új földön lett megtelepedések közben mind neveket, mind nyelveket elvesztették, akkor a magyarok sokkal több hányattásaik közben is nyelveket egész eredeti szépségében szűzen, tisztán megtartották.

Pápay Sámuel lelkendezik így *A magyar literatura esmérete* című könyvében (1808).

Magyar nyelvünk művelői éppen Pápay Sámuel könyvének megjelenésekor és elterjedésekor tették a legsikeresebb erőfeszítéseket, hogy a sebesen változó kor igényeihez igazítsák nyelvünket, annak rejtett belső tartalékaiból hívva elő az új jelenségekhez illő új szavakat. Széchenyi István több száz korszerű, új szót alkotott. Ez az egészséges folyamat a huszadik század elejéig

tartott. Könnyedén születtek olyan szavak, mint mozdony, vasút, villany, tőzsde, vegytan, mozi... Ma már nem lelünk, mert nem is akarunk új szavakat *lelni* (hová tűnt a sylvesteri *inventio*...) –, hanem szökőárként zúdulnak ránk a pedig magyarral igenis helyettesíthető új szavak.

Gazdag örökségünket ma pusztítjuk. Mintha identitást akarnánk váltani. De mire? Kopik, szürkül, durvul a nyelvünk. Nyelvünket pusztítva önmagunkat gyilkoljuk. Hiszen a nyelv – a gondolkodás maga. Történetünkkel is mostohán bánunk. Magyar mivoltunk gúny tárgya.

A millennium ünnep és számvetés.

Ünnep, mert ezer éven át megmaradtunk.

Számvetés, mert, ha meg akarunk maradni, tudnunk kell, mit használunk fel örökségünkéből a jövő számára. Tervezzük-e egyáltalán a jövőnket? Menynyit időt engedélyez számunkra a sors, hogy talpra álljunk? De szabad-e mindent a sorsra bízni?

Szabad bárkinek bármilyen engedélyére várni?

„Szétterült ütem hálója”

*Hang és szöveg poétikája: a későmodern korszakküszöb
József Attila költészetében*

... wir verlesen uns in dieser scheinbar deutlichsten
Buchstabenschrift unseres Selbst.

(Nietzsche: *Morgenröthe*)

... ti vagytok Az, ki eligazítja
az üres keretekben a képeket, melyek hanyag
alakzatai alighogy élnek, máris tubusaikba
surrannának vissza a festékek...

(József Attila: *Egy ifjú pár*)

Nem könnyen magyarázható hatástörténeti tény, hogy míg a modernség önmegértésének kérdésirányaiban beállt gyors ütemű váltakozás úgyszólván a század minden klasszikusát kiszolgáltatta már valamely fokú átértékelésnek, úgy látszik, József Attila az egyedüli, aki biztonsággal őrzi megszilárdult helyét a kánonban. Szinte hatástalanítva azt a furcsa szakmai paradoxont is, hogy a kivételesen gazdag, színvonalasan sokszínű, sőt diszciplinárisan is szerteágazó szakirodalomban éppen a költő írásmódjának és poetológiájának megértésére tett kísérletek a legszegényesebbek. Költészettörténetileg pedig – néhány emlékezetes kivételtől¹ eltekintve – lassan már olyan alkotókhoz képest is alulartikuláltak mutatkozik az értelmezése, akiknek távolról sem volt ilyen töretlen a fogadtatástörténete. A legmeggondolkoztatóbb mindebben mégis az, hogy a recepcióban még az olyan költészethermeneutikai eljárásoknak sincs nyoma, amelyeket a líraelmélet utóbb kifejezetten a költői szövegek szociális vonatkozathatóságára nézve dolgozott ki. E fölfogás szerint ugyanis – s ebben nyilvánulna meg a líra úgynevezett társadalmi funkciója – a modern költemények nyelv(et újra)teremtő aktusa azt a szociális önmegújító képességet teszi láthatóvá, amelyet a modern társadalmak is az *autopoiesisz* elve szerint fejlesztenek ki önmagukból, pontosabban: saját rendszerállapotuk aktuális konfigurációjából. De ez a luhmanni értelemben vett rendszerközi referencializáció persze anélkül következik be, hogy „a nyelv lírai konstitúciójának konkrét megformáltsága átvihető volna a társadaloméra”.² Innen tekintve már csak azért is szembeötlő a hasonló hazai kísérletek hiánya,³ mert József Attila költészetének recepcióját éppen annak gazdag egyoldalúsága fémjelzi, hogy szinte a végletekig ki van már benne merítve a referenciális olvasás minden ismertebb lehetősége. Különösen a „szociális üzenetre” beállított olvasásmódé...

Mert míg a referenciális olvasás skáláját – a párttörténeti érdeklődéstől a költő szociális helyzetének és a kortárs irodalmi diszkurzusban betöltött szerepének vizsgálatán át – az az elv terjesztette ki egészen a patopszichológiai vonatkozásokig, hogy mindez a biográfiai én „hiteles” és „igaz” történetéhez szolgáltatson kifogástalan dokumentumokat, addig a szövegek *irodalmi teljesítményét* érintő kérdések erejéből arra is alig futotta, hogy legalább kizárólagos illetékessége ügyében készítsen módszertani önreflexióra egy olyan filologizálást, amely e líra fikcionalitásának felfüggesztésével húzta ki a talajt a nyelvi-poétikai megközelítés alól. S itt még csak nem is az volt az igazi probléma, hogy a József Attila-filológia magának a filológiának a szellemével járt el ellentétesen. Legalábbis, amikor nem észlelte, a mimezis nyelven „beszélő” dokumentum sem „igazságot” közvetít, legfeljebb értelmezve tanúskodik olyasvalamiről, amihez identikusan maga sem fért hozzá. A legkárosabb hatásait inkább abban hagyta hátra ez az eljárás, hogy – sajnos, egészen a legutóbbi időkig – a szenvedéstörténetként rekonstruált életrajz egyes szakaszaira vonatkoztatva (lásd „a felnőtté válás versei”, „a forradalmárszerep versei”, „búcsúzó versek”) antropologizálta a szövegek poétikai teljesítményét. Aminek aztán az lett a kiküszöbölhetetlen következménye, hogy a kutatás – nagymértékben élvezve a József Attila-kultusz támogatását is – amolyan viktimológiai sorsértelmezéssé tette, s hol világnézet- és mozgalomtörténeti, hol pedig család- és kórtörténeti fordulatok mentén referencializálta a versszövegeket.

Jól megfigyelhető az egész József Attila-szakirodalomban, hogy utóbb még azok a versértelmezések is egy pszichogenetikus folyamat alkotta szubjektum „vallomásának” rekonstrukciójára törekedtek, amelyek módszertanilag már nem osztották szerző és lírai szubjektum azonosságát. Az így létesült interpretációs hagyomány vakfoltjait úgy örökölte aztán az utóbbi két évtized recepciója, hogy alig volt figyelme az egységes jelentésképzésnek ellenszegülő nyelvi struktúrák véletlenszerűségeire, szabályozhatatlan szemantikai viselkedésére. Úgy látszik, hiába volt az *Eszmélet* figyelmeztetése: „a törvény szövedéke / mindig fölfeslik valahol”, nem akadt retorikai olvasás, amely jelentéskonstituáló elvet ismert volna föl e legtöbbet elemzett vers híres inskripciójában. Mert miközben az újabb recepció a szövegek olyan jelentéskontinuumának föltárásán fáradozott, amelyet – szembe fordulva az ideológus tradíció referenciális olvasásmódjával – immár egészen másként akart a szemlélet és a megismerés fenomenalitásában hozzáférhetővé tenni, maga is megfélemedezett arról, hogy a trópusok és alakzatok „olyan önálló életet élhetnek, amelyet nem határoznak meg grammatikai struktúrák”.⁴ Ezeknek az újabb, „immanensen” poétikai, a vers sajátos irodalmi teljesítményét „grammatizáló” kutatásoknak a sikere azért maradt csupán részleges, mert az irodalmi nyelvhasználat – fenomenális úton hozzáférhetetlen – diszjunktivitásának föltárására nem voltak eszközeik. Vagyis elmondható, hogy

az értelmezés korábbi, *ideológiai-kultúrpolitikai* paradigmáját lassanként fölváltó *irodalomesztétikai* interpretációk sajátos módon ugyanabban a horizontban maradtak fogva, amelynek a képtelenségeit helyesbíteni próbálták.

Hogy mennyire így történt mindez, elegendő utalnunk a referencializáció és a grammatizálás néhány olyan csapdájára, amelyeket a legkülönbözőbb indíttatású interpretációk sem tudtak elkerülni. A „Magad vagy, mondták: bár velük / voltam volna én boldogan” [*Íme hát megelitem hazámat...*] egyik 1980-as értelmezése szerint e sorokat közvetlen referenciális összefüggésbe lehet hozni Ignotuséknak a költő halála előtt tett szárszói látogatásával. Pontosabban – a visszainduló autóban helyet nem kapott – József Attila csalódottságával, „halála előtt egy nappal, 1937. december 2-én”.⁵ Hasonlóan depoetizálja és számolja föl a nyelvi-irodalmi jelentésképzés esélyét az a filológiai értelmezés is, amely közvetlenül egy nem-referenciális szabályok alkotta nyelvi trópusból próbál a szöveg pontos keletkezési dátumára (vissza)következtetni. Minthogy egyéb filológiai adatokat támogatva a „*Költőnk és kora*” szövegében is előfordul egy évszakra (is) vonatkoztatható képelem, nem lesz tovább kétséges, „a verset a költő 1937. augusztus legvégén, szeptember elején írta. Emellett szól az utolsó strófa; »piros vérben áll a *tarló*« sora is, amely a nyár végére, a kora őszi utal”.⁶ Hasonló a helyzet akkor is, amikor a grammatizáló értelmezés ugyan nem az életvilággal hozza kapcsolatba a vers kiemelt szöveghelyeit, hanem a rá vonatkoztatható egyéb szövegek támogatásával próbálja kialakítani a megszilárdíthatatlan összefüggések grammatikai konzisztenciáját. „A vers minden megállapítása – olvassuk az *Eszméletről* – az eszmélet, a feleszméltség állapotától nyeri el jelentését. [...] József Attila eszméletét, autentikusnak vélt létszemléletét elsősorban a marxizmus által feltárt társadalmi-történelmi törvényszerűségek [...] értelmezése [...] határozza meg.”⁷ Másutt viszont – akaratlanul is szemléltetve az ilyen eljárások kérdésességét – azt a magyarázatot kapjuk, hogy József Attila Bergsontól származtatott *eszmélet*-fogalma végső soron „intuíció és értelem együttműködés[vel], szintézis[vel]”⁸ hozható összefüggésbe. Ennek azonban az *Ihlet és nemzet* (korábbi nevén az ún. *Esztétikai töredékek*) okfejtése mond ellent, amikor az értelem nyelvi korrelátumáról, a fogalmiságról azt állítja, hogy az sohasem olvadhat egybe (azaz: nem szintetizálódik) az intuícióval.

Bizonyosan gátolja e líra termékenyebb költészettörténeti értelmezését annak a hatvanas évekbeli konstrukciónak a makacs továbbélése is, amely szerint József Attila versbeszédét a harmincas évek közepére egyfajta neoklasszicista/újrealista alkotásmód⁹ nyelvi modusza uralta volna el. E közlésforma kedvelt és tartós humánideológiai aktualizálását nyilvánvalóan az tette lehetővé, hogy a nyelv (hagyományosan „lírai tárgyiasságként” fölismert) fenomenalitása egy olyan dikció látszata miatt kerekedett felül a komplex retorikai intonálhatóság elvén, amely kevésbé engedte érvényesülni az egysé-

ges jelentésképzésnek ellenszegülő diszjunktív figurativitást. Hogy mennyire nem ebbe a klasszicizáló irányba haladt (volna) tovább József Attila lírája, jól mutatja az a technika, amely folyamatos képi disszeminációval aknázza alá a „*Költőnk és Kora*” harmonikus hangzásképletét. A vers különleges hatása ugyanis éppenséggel abból az egyre növelt feszültségből származik, amely a vokalitás „antropomorf” megszólaltathatósága, illetve az inkonzisztens trópusok destruktív „jelentéstana” között képződik. Oka lehet a klasszicitás-paradigma tartósságának az is, hogy jelenleg nincs világos képünk az avantgarde-retorikai örökség átsajátítása (a Kassák-hatás) és az ekkor fölértékelt (Kosztolányi-féle) vokalitás nyelvszemléleti premisszáinak „találkozásáról” sem József Attila harmincas évekbeli lírájában. Hisz végső soron itt egy deszemiotizált nyelvhasználat elidegenítő poétikájának kellett új formában szervesülnie egy, a beszéd „materialitását” is jelentéssé előléptető alkotás-móddal.

A József Attila verseiben kialakuló egyik későmodern paradigmának az „újklasszicizmus” jegyében végrehajtott külső (politika-, eszme- és ideológiatörténeti) vonatkoztatása mindenesetre sokkal rejtettebb formája az értelmezői referenciakényszernek, mint amelyik már-már a normatív kisajátítás eszközeivel fenomenalizálta e versek olvasási hagyományát. Ez utóbbi különösen azért igen szokatlan, mert egy olyan műnemen tett állandó recepciók erőszakot, amellyel szemben rendszerint még a mimetikus értelmezői kód legkérlelhetlenebb híveinek is enyhülni szokott a szigora. A József Attila-szövegek esetében azonban mintha teljességgel megfeledezett volna a recepció arról, hogy egy olyan, nem-szubjektív eredetű irodalmi beszédmód partitúráit referencializálja, amelyet Nietzsche szerint kifejezetten ez a szubjektumtól való elválasztottság, a „hang” perszonális társíthatatlansága óv meg attól, hogy „valóság” benyomását keltse. A költészetnek ez a – saját műnemi létmódjába kódolt – poétikai szabadsága olyan beszédszerűségben valósul meg, amely nem a világból szigeteli ki a művet, hanem azzal fordítja szembe, amit a mindenkori kultúra kódjai „valóság” gyanánt emelnek az „élet”, s nyilvánítanak „az igazság” diszkurzív rendjévé.¹⁰ Minthogy a kognitív tapasztalat számára így fenomenalizált „valóság” éppen nem „igaz” formája a világnak, a líra mindenfajta valóságreferenciától szabadabbá tett „hangjának” abban van az egyedülálló – mert a művészet szabadságából származó, egyszersmind azt fenn is tartó – szubverzív potenciálja, hogy nyelvi valóságának szemantikai megszilárdíthatatlanságán, illetve e stabilizálhatatlanság befogadói tapasztalatán keresztül vonja ki magát egy autoritativ „valóság” igazságosztó ellenőrzése alól. Az ismeretelméleti verifikáció líraesztétikája, ismerjük el, mégsem egészen sikertelenül helyezte referenciális gyámság alá a József Attila-szövegeket. Különösen a harmincas évek első felének kiemelkedő alkotásaira jellemző, hogy a vers retorikai én-jét létesítő szövegzapozíciók grammatikai megszilárdíthatatlansága esett áldozatul a sta-

bilizáló olvasásnak. Ezek a versek így azután nemhogy leleplezhatték volna a rajtuk esett allegorézis önkényét, hanem rendre alulmaradtak annak jelentésképző ideológiáival szemben. Így lett egy időre legitim a valóságnak való megfeleltetés ama korcs hajtása is, amely – a „kié József Attila?” komikus kérdésében – végül már a tulajdonlási referencializációt is értelmezői gyakorlattá tette.

Akik tehát a referencializáció hiányát róják föl a líraértelmezésnek, a marxizmus emlékezetével e nagyon is kérdéses hagyomány malmára hajtják a vizet. Nemcsak mert azt vétik szem elől, hogy a tapasztalat, mely szerint az olvasásnak antropológiailag kiiktathatatlan eleme a szövegen túlra vonatkoztatás, nem jelenti egyúttal a szövegiség korrelátumainak kényszerű valószínűsítését is. Azért is, mert referenciaigényük hangoztatásával önkéntelenül is a jól ismert episztemológiai távlatba helyezik vissza az irodalom meghatározhatóságát. Ahol a líraértés annak elfeledtetése árán kerül ismét ideológiai ellenőrzés alá, hogy csak akkor részesülünk az irodalom esztétikai tapasztalatában, ha a szöveg „kijelentésének felfüggesztődik a valóságvonatkozása”.¹¹ Vagyis, ha tudatában vagyunk annak, hogy az irodalmi szövegek megértése „nem függ semmilyen gyakorlati összefüggéstől”.¹²

Innen tekintve elmondható, hogy József Attila – fikcionalitásában folyvást felfüggesztett, nyelvi-retorikai potenciálja kiáramlásában szüntelenül gáttolt – költészetét olyan recepció emelte kánoni rangra, amely leginkább az életmű *irodalmi teljesítményére* vonatkozó kérdésekben volt bizonytalan. Bármily különös: a legszilárdabban kanonizált modern klasszikusunk költészet-tanáról a kortárs irodalomtudomány diszkurzív lehetőségeit tekintve ma éppoly kérdéses a tudásunk, mint szövegalkotó elveinek nyelvi háttéréről vagy képalakítás-módjának retorikai premisszáiról. Márpedig ha az [*Én költő vagyok...*] szerepképlete összeegyeztethetetlen az *Ars poeticá*éval, a *Thomas Mann üdvözlésének* emberképe szögesen szemben áll az *Eszméletével*, *A város peremén* nyelvfölfogása pedig kizárja a „*Költőnk és Korá*”-ét, akkor ez a tapasztalat még csak hangsúlyosabban támasztja alá Vas István ama megfigyelését, hogy a rendezett tudás illúziói felől nézve alighanem „József Attila volt a legfelreértettebb magyar költője a huszadik századnak”.¹³

Az „én” antropológiai defigurációja és a nyelvi szubjektum

A József Attila-versek intonálhatóságának rögzült hagyománya szerint e szövegek többségét valamely egységes – bár ebben az egységében mindinkább fenyegetett – én hangjaként halljuk megszólaltathatónak. Ami azt jelenti, hogy a megszólaltatás szükségszerű performatív aktusában – melyet a szöveg énje szerinti nyelvi módusz *retorikai* átsajátításának recepciós eseményeként foghatunk föl – annak esztétikai tapasztalata öröklődik tovább, amelyet először Halász Gábor fogalmazott meg: „Nem sokszínű alkotó, egy hang tel-

jessége és eredetisége emelte őt messze az átlag fölé...”¹⁴ De hasonlóan általánosnak vélt vokatív egyneműség képe rajzolódik ki a későbbi mérvadó tanulmányokban is: „Egy újfajta erős versszerűség, ritmus- és hangzatgazdagság, nyelvi tömörödés meg grammatikai alapformákra, lényegi elemekre való egyszerűsödés tapasztalható, gyakran szinte már az egyszerű *dalformákat* közelítve. [...] ...az *Eszmélet* születése körüli korszakában [...] súlyosabb hanghordozásúvá, erősebb, határozottabb gondolati-értelmi tagoltságúvá, szó- és szólamkincsében *egyneműbbé* és fogalmibbá [...], biztos felütésűvé és jól összefogó zárlatúvá lesz.”¹⁵ (Kiem.: K. Sz. E.) A költeménynek ezt az utánmondásban recitált „s ezáltal, e performatív aktusban átsajátított én”-jét¹⁶ a recepció során azonban – alighanem a romantikus szubjektivitás emlékeztetével¹⁷ – olyan líraértési eljárások látták el személyes arcvonásokkal, amelyek az „egynemű”, „dalközeli” hangzás prozopopeiáját használták föl az olvasási kódok antropológizálására. A műértésnek ez a klasszikus-modern hagyománya elsősorban ezért nem fejthetett ki komolyabb ellenállást azzal az olvasásmóddal szemben, amely a József Attila-szövegeket egy személyes életről tett verses vallomássorozat darabjaiként értelmezte.

Csakhogy e befogadási szokásrendnek nem pusztán a költő húszas évekbeli, avantgarde-formáltságú alkotásai mondanak ellent (*József Attila* [*József Attila, hidd el...*], *A bőr alatt halovány árnyék, Medáliák*), hanem olyan későbbiek is, amelyek nem intonálhatók egyetlen alany önkimondó, soliloquium-szerű beszédeként. A *József Attila* [*József Attila, hidd el...*] nyitányán a szöveg az aposziopézis (igen ritka!) retorikai alakzatával teszi lehetetlenné az olvasás antropológiai stabilizációját. Hisz ennek horizontjában a beszélő anyja nem hozhatta világra a megszólítottat, az anyai szeretetet a grammatikai konzisztencia sérelme nélkül pedig csak olyasvalaki örökölhette, aki erről itt legfőleg az önmegszólító énkettőzés dialogikus helyzetében beszélhet:

*József Attila, hidd el, hogy nagyon szeretlek, ezt még anyámtól
örököltem, áldott jó asszony volt, látod, a világra hozott*

Minthogy a szövegnek az így kipróbált antropológiai jelentésképzés sikertelensége miatt el kell hagynia a grammatikai olvasás fenomenális szintjeit, az alakzatok játéktérében a hiányos szintaxis mind az „engem”, mind pedig a „téged” névmással kiegészíthető lesz. Ennek a performatív aktusnak viszont az a következménye, hogy a szöveg „vokális” partitúrájába hiányként beíródott retorikai figuráció kizárja a monologikus megszólaltatás lehetőségét. A szöveg tehát egy olyan olvasás allegóriájaként viselkedik, amelynek egyidejű grammatikai és retorikai feltételezettsége szükségszerűen következtetlenné teszi a beszéd antropológiai vonatkoztatását. Olyan dialogikus hangzsképletet teremt tehát, amely a szemantikai jelentéskorrelációk szintjén is összecseng a szöveg identitásképző elgondolásával...

Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz,
 hogy bennetek lakik, az bizonyos

Az *Eszmélet* sem elsősorban azért nem hozható egységes hangzasképletre, mert az aposztrofikus intonációnak vallomásos, „önmegszólító”, elbeszélő és asszertív kijelentések között kell kapcsolatot teremtenie. Sokkal inkább azért, mert a szöveg „hangjához” a vers első felében társítható „én” a VI. strófában olyan beszédhelyzetben összegzi saját, chiasztikus premisszában megalapozott világtapasztalatát („Im itt a szenvedés belül, / ám ott kívül a magyarázat.”), amely antropológiailag elhatárolódik az e tapasztalatra felelő sorok nyelvi moduszától. Mert a szöveg hangja a következő sorokban olyan tudást szólaltat meg, amely nemcsak a váratlanul (és előkészítetlenül) beszéd távlatot váltó vallomástevéstől származhat, hanem az ezt az én-t te-ként aposztrofáló szövegtől is. Minthogy azonban a szövegnek ez az új én-je teljességgel indefinitív – a másfajta tudás kinyilvánítása mindössze egy szembeötlő diszkurzív különbséget hoz felszínre –, nem ruházható föl olyan „antropológiai” attribútumokkal, mint amilyenekkel a megszólítás tárgya rendelkezik. A hang szükségszerű kölcsönzésén túl vele kapcsolatban semmiféle individuális konkretizációra nem ad módot a költemény.

Sebed a világ – ég, hevül
 s te lelkedet érzed, a lázat.
 Rab vagy, amíg a szíved lázad –
 úgy szabadulsz, ha kényedül
 nem raksz magadnak olyan házat,
 melybe háziúr települ.

Ez a nem-antropologizált szövegpozíció azonban nem olvad bele a vallomástevő én-t megformáló kijelentések szólamába. Nem afféle ideiglenes önmegszólításnak bizonyul, mint a VIII. versszakban színre vitt direktív illokúció¹⁸ („fölkereshetnéd ifjúságod... [...] gondoltam”), hanem nagyon is súlyos változásokat idéz elő a vallomástevő én viselkedésében, majd pedig *státuszában* egyáltalán. A szenvedés VI. strófabeli reflexiójával ugyanis arra kényszeríti a beszélőt, hogy folyamatosan föladjon a benső és a külső világ értékellentétét. Az értékesebb belső rendként őrzött álomi tapasztalat („egy szálló porszem el nem hibbant”) ugyanis a VII. versszak önmagára eszmélt tudásában már illúzióként lepleződik le. A III. versszakban még felpanaszolt részlegesség- és veszteségtudat pedig úgy veszti el negatív kicsengését, hogy a X.-ben már az ellehetetlenült szerepektől megvált tapasztalat gyanánt tér vissza („ki nem istene és nem papja / se magának, sem senkinek”). Vagyis a versnek, miközben helyreállítja „bent” és „kint” megbomlott értékegyensúlyát, nem az a meghatározó közlésigénye, hogy egyszersmind egybe is olvassza a szöveg prozopopeiájához (az én antropomorf figurációjához) tár-

suló, illetve az *arra* vonatkozó metaforikus alakzatok jelentéskorrelációit. Sokkal inkább azt a szemantikai aktivitást próbálja fenntartani, amely a kettő közti oszcillációban érhető tetten. Ennek a váltakozó mozgásnak a poétikai feltételeit feltűnő chiazmusok alapozzák meg, éspedig úgy, hogy az első versszak természeti fény/sötétség-viszonylatát már a másodikban kölcsönös ellentétezés formájában terjesztik ki a vallomástevő én *emberi* önértelmezésére is. A fény és a sötétség oppozíciója azonban egy paradox „keresztbenállás” trópusán keresztül már ugyanitt össze is kapcsolódik a *bent* és a *kint* ellentétpárjával, a beszélő én önértelmezésének meghatározó koordinátáit rajzolva elő: „Nappal hold kél bennem s ha kinn van / az éj – egy nap süt idebent.”

Bár a József Attila-szakirodalom fölismerte és reflektálta is e konstrukció különleges jelentésképző funkcióit, az értelmezés során éppen ama kézenfekvő szerkezeti átfordíthatóság fölött siklott el a figyelme, amely – a paradoxon természete szerint – a *bent* sötétjét éppúgy transzparenssé képes tenni, mint amilyen átláthatatlanná a *kint*(i világ) törvényszerűségeit. A keresztírányú átjárhatóságnak ez a kölcsönössége olyan erősen érvényesül az *Eszmélet*-ben, hogy a Pareyson-féle *formativitas* értelmében magának ennek a képződésnek a mikéntje jelentésszerű,¹⁹ s mint ilyen biztosítja a befogadás esztétikai tapasztalatának konzisztenciáját. Ami azt jelenti, hogy a vers annak ellenére „összetartott” konstrukciót épít föl, hogy középponti szervezőelve a szövegnek két, egymás ellenében ható képességét hozza mozgásba. Az persze, hogy a vers e feszültséget – a motivika szigorú rendjétől a rímképlet különleges összetartott rendszeréig – erős formai konzisztencia mellett aknázza ki, nem indokolja sem az aforizmatikus elválasztottság,²⁰ sem pedig a gondolati szintézis²¹ vélelmét. A versnek ugyanis mindenekelőtt abban a változássorban mutatkozik meg a folyamatszerűsége, amely a beszélő szubjektum hangjának „eltüntetése” irányába halad. Megszüntetve mintegy annak lehetőségét, hogy a diszfigurált vallomástevő én-nek antropomorf kódokon keresztül kölcsönözhesen „hangot” az olvasás. Aminek az a legbiztosabb jelzése, hogy az én – allegorikus áthelyeződéseken át kiteljesedő – grammatizáltságát a zárlat végül valóban a némaság állapotaként viszi színre: „én könyöklök és hallgatók”.

Mert azzal párhuzamosan, ahogyan a beszéd folyamata fölszámolja a „*bent*” axiológiai fölényét a „*kint*” látszati/láthatósági világa ellenében, nemcsak a (természeti) fény kezdeti uralma szűnik meg a (művi) megvilágítás*

* Ahol a trópus lényegében a beszélő alany II. strófabeli szituáltságának chiazmusát („Nappal hold kél bennem s ha kinn van / az éj – egy nap süt idebent”) viszi át a látványra, mindazonáltal egy olyan képszemantikai változtatással, amely a mesterséges fény mozzanatával létesít tapasztalatilag referencializálhatatlan alakzatot: „Így iramlanak örök éjben / *kivilágított nappalok*”. Az egymást visszaidéző két chiazmus itt azt valószínűsíti, hogy a látás és látottság tükörszimmetrikus helyzetét a vers grammatikai alanyának tapasztalata is csak dezanropomorf kódokon keresztül közvetíti.

fölött. Egyidejűleg a szöveg átsajátításának poétikai feltételei is destabilizálják a hang eredeti elsőbbségét a csak láthatóval, a vizuálisan tapasztalhatóval szemben. E folyamat ott veszi kezdetét, ahol a versvilág fenomenalitását egy hanggal társított, antropomorf figuráció létesíti („Földtől *eloldja* az eget / a hajnal s tiszta, lágy *szavára* / a bogarak, a gyerekek / kipörögnek a napvilágra”) s ott zárul le, ahol a (kezdetben még teremtő) hang kölcsönözhetőségét a – már megosztott beszédpozíciókban feloldott – antropológiai én diszfigurálódása teszi lehetetlenné. A vers végén ugyanis olyan textuális, csak „látványként” hozzáférhető én-alakzat formálódik meg, amelyet a figuratív mozgás tükörijátékába kényszerült olvasás – hisz a fülke-fényben álló figura a metaforikus létesülés szerint *belül is és kívül is* lehet a vonaton²² – nem gondolhat már el antropomorf alakban. Hogy itt nyilvánvalóan nem egyszerű „énkettőzésről”, vagyis nem valamiféle belső vitában megformálódó érvényesebb tudás magasabb szintű összegzéséről van szó, azt az támasztja alá, hogy ez a súlyos gondolati dilemmákon áthaladó vers nem szemantikai következtetéseket „von le”, hanem a beszélő identitását létesíti újra. Éspedig olyan olvashatóság jegyében, amely a forma kiteljesedésének folyamatában magának a retorikai én-nek a státuszát változtatja meg. Olyan identitást írva bele a szövegbe, amelynek keletkezése tulajdonképpen az egyetlen „tényleges” – s költészettörténetileg is a leginkább releváns – történése a versnek. Hisz az emberhez tartozó „hang” eliminációja annyiban ismétli meg a X. strófa „dehumanizált” identitásképletét, hogy annak létmódját olyan metaforikus átvitelek rögzítetlenségében szövegesíti, amelyek a saját hanghoz kötött lírai bensőség (*Innerlichkeit*) megnyilvánításától – tehát legfőbb romantikus örökségtől – fosztják meg az önmagára visszareflektált beszéd klasszikus-modern formáját.

Mert ha az *Eszmélet* mindössze az ellentétes – egymást „egyensúlyban” tartó – igazságok belátásából fakadó *hallgatás* sztoikus banalitásának adna hangot, aligha vált volna a magyar líra egyik korszakalkotó alkotásává. E költészettörténeti fordulópont *eseményét* tekintve tehát sokkal többet *tesz* ez a költemény, mint amit a beszéd tudatos korlátozásával (ki)mond: a klasszikus-modern kérdésre adott új válasza annak az olvasásnak az allegóriáját írja bele a partitúrába, amely a hang kölcsönözhetetlenségének tapasztalatán keresztül ütközik bele egy, az esztétikai tapasztalat későmodern korszak-küszöbén előállt versnyelvi paradoxonba. Abba, hogy a szöveg kétféle viselkedése olyan „beszélői” identitást létesít, amely azért kerül kívül a századelő humánmítoszána horizontján, mert az uralhatatlan trópusok és az „identikus” szubjektív önkifejezés nyelvi összjátékának nincs antropomorf retorikai feloldása. A „hang” antropológiai státuszú, fenomenalizált én-je a vers végén ezért válik csupán a „szövegesült” nyelv *metaforikus jelentésátvitelbe* „beleírt” alanyaként hozzáférhetővé. Teljes episztémétörténeti összhangban a későmodern korszakküszöb új antropológiai horizontjával, hiszen az iden-

titáskereső önmegértés csak az én „önkivetítésének” teljesítményén keresztül ismeri föl azt, amit az *Eszmélet* a forma kiteljesedésének folyamatában példászerűen meg is valósít. Nevezetesen, hogy az identitás nem állapotszerű képződmény, hanem mindig csak valamely temporális létesülés „történi” alakzata. Olyasvalami, amit az én tapasztalatát külsővé tevő jelentésátviteli aktusok során keresztül lehet csak megalkotni. Ezért mondhatja Blumenberg, hogy az embernek „nemcsak a helyzete, hanem potenciálisan már a konstitúciója is metaforikus”.²³ Innen nézve a cím a fiziológiai állapotváltozás erejével utal egy olyan *befolyásolhatatlan*, a személyiség hatalma alól kivont eseményre, amely azért függeszti fel a klasszikus-modern kérdés irányait, mert a szubjektivitást nem (ön)magára engedi (rá)eszmélni. Éspedig abban az értelemben, hogy az eszmélő önmegértés szubjektuma immár nem ugyanahhoz az identitáshoz tér vissza, mint amelyiktől a – dolgokban és önmagában való – megbizonyosodás kérdezői igénye származott.

Anélkül, hogy épp az *Eszmélet* kapcsán akarnánk szaporítani a József Attila-líráról élősködő pszichoanalitikus reflexiók számát, a Freud-vonatkozásokat is úgy kellene egyszer végre szemügyre venni, mint amelyeknek elsődlegesen nem életrajzi vagy terapeutikus a relevanciájuk. Hiszen a képzelet-tudati belvilág Platónig visszavezethető elsőbbségének radikális átértékelése komoly szubjektumszemléleti következményekkel járt a későmodern költészet számára is. Mert végső soron ennek az axiológiai hagyománynak a megtörése tette lehetővé a fölismerést, hogy a romantikától még inkább fölértékelt bensőség olyan veszélyek forrása, amelyek nemhogy megalapoznák, hanem – egy föltáratlan összefüggésrendszer felől – inkább fenyegetik az identitást. A szubsztancia bensőségének freudi kritikája épp azzal járult hozzá az identitás új horizontjának kialakulásához, hogy az emberi bensőtől elvitatta az „igazi”, a „valóságos” én képviseletét, s ezzel a lírai megnyilatkozás diszkurzív szerkezetében is kérdésessé tette *lélek és hang* összetartozását. A freudizmus ilyen közvetett poetológiai vonatkozásainak már csak azért is valószínűsíthető a szerepe József Attilánál, mert a megszilárdíthatatlan metaforikus én-konstrukcióknak – a dichotóm megosztástól a kívülhelyezésig – többféle változata is fölfedezhető a szövegeiben (*Óda, Magány, Ki-be ugrál...*). Melyek közül minden bizonnyal a *Magány* másikat is megkettőző chiazmusa a legradikálisabb:

Mozdulatlan, hanyatt fekszem az ágyon,
látom a szemem: rám nézel vele.
Halj meg! Már olyan szóltanul kívánom,
hogy azt hihetném, meghalok bele.

Bár az *Eszmélet* nem tematizálja a korszakküszöbnek azt az elhatároló tapasztalatát, hogy „az emberi lét alapformája a nyelviség”,²⁴ a versbeli én prozopopeiájának defigurációja egyértelmű költészettörténeti jelzése annak

az új későmodern lírai paradigmának, amely ezt a fölismerést a nyelvbe vetett bizalom megőrzésének igényével választotta el az újkori humánmítoszok esztétikai ideológiájától. József Attila lírája nem adott ugyan elsőbbséget a költői nyelv „jelentésromboló” performatív potenciáljának, ám minden kétséget kizáróan fölismerete az irodalom nyelviségén élősködő esztétikai szubsztancializmus fenyegetését. Ma már biztosan állítható: nem volt a századnak olyan klasszikusa, aki ily következetesen próbált szembefordulni a művészettudománynak azzal a törekvésével, hogy a maga transzcendált rendszerei segítségével elfedje irodalom és megszilárdult episztémológiai „tudás” belső összeegyeztethetetlenségét. Az *Ihlet és nemzet* konzisztenciája éppen abból a tapasztalatból származik, hogy az esztétika mindig valamely jelentés, eszme vagy gondolat termelésének olyan akarátát tulajdonítja az irodalomnak, amely mintegy már ennek az elvárásnak a tételezettségében „előírja” az irodalom mibenlétének művészettudományi meghamisítását. Ennyiben minden esztétikai tudományra jellemző, hogy miközben egy antropológiai horizontban megalapozott emberérdekű művészet ismerveivel magyarázza az egységes műbeli üzenet, jelentés „kinyerésének” igényét, nem valamiféle hamis vagy téves gondolkodás áldozata, hanem valójában olyan tudás, amely épp ezt az általa végrehajtott torzítást igyekszik láthatatlanná tenni.

A lét szerkezetének mikéntjére vonatkozó előzetes „humánideológiai” döntés hatalmi karakterének diszkurzív elrejtése talán a legkritikusabb pontja annak az esztétikai tradíciónak, amellyel az *Ihlet és nemzet* szembesül. A magyar művészeti gondolkodás hagyományában ezért van különleges ritkaságértéke annak a – sajnos, részleteiben kifejtetlenül maradt – fölismerésnek, hogy a fenti értelemben eredendő feszültség van művészet (irodalom) és esztétika között. S bár „...nem tartozik ránk – írja József Attila –, hogy a szemlélettel minősített lényeket tárgyaló bárminő irányú esztétika és a művészet torzsalkodásából és meg nem féréséből származó színes zűrzavart lepergessük...”²⁵ leszögezhető: „...semmilyen esztétikának lényegével való tárgya a művészet nem lehet. Minden esztétika, amely a művészethez nyúlt, azért tette, hogy a művészetet lényegétől, specifikumától megfossza, hiszen ahelyett, hogy a művészet lényegét a művészetben belül kereste volna, másutt is feltalálható lényeket erőszakolt beléje, nyilvánvalóan azért, hogy a művészettel mint számára merőben idegen ténnyel szemben való tehetetlenségét elleplezze.”²⁶ Az *Eszmélet* teljesítménye tehát egy olyan irodalmi-művészeti szabadság visszanyerésében is megfigyelhető, amely épp azért leplez le mindenfajta egységes formulát célzó értelemkölcsonzést, mert a szöveg elnémuló én-jének versvégi helyzete egyszerre szimbolikusan és allegorikusan is értelmezhető. A szimbolikus összetartozás értelmében egyrészt úgy, mint egy grammatizált beszédhelyzet szubjektumában még őrzött prozopopeikus figuralitás (hisz a kezdeti, fenomenalizált én „emlékezete” csak egy antropológiai horizontban mondathatja az allegória alanyával, hogy „könyöklök és

hallgatók”), másrészt pedig mint ilyenként mégsem referencializálható – mert színrelépésének fenomenális eredetétől allegorikusan el is választott, csupán a szöveg instabil retorikai konstrukciójában megmutatkozó – beszédhelyzet. Amiből az *Eszmélet* recepciójára nézve utólagos valószínűséggel az következik, hogy leginkább azon olvasatok hatástörténeti tartóssága kérdéses, amelyek a költői nyelv kognitív és performatív egyensúlyának megbontása árán jutottak a befejezettség illúzióját keltő interpretációk – s így persze határozottabb vélemények – birtokába.

Ha van karakteres jegye a későmodern korszakküszöb magyar lírájának, az tehát minden bizonnyal ott kapcsolódik a szubjektivitás felől megértett én konstrukcióját lebontó Benn-Pound-Valéry vonulathoz, ahol a vers a szubjektum nyelvi mivoltát a szöveg én-jének destabilizációjával viszi színre. S bár a versalany nyelvi létmódjának premisszáit tekintve az *Eszmélet* eltérő paradigmát képez, abban azonban feltétlenül rokonnak bizonyul a *Halotti Beszéd*del, hogy éppoly szisztematikusan vonja meg a személyiségtől egy „szolitáris” önazonosság lehetőségét, ahogyan a Kosztolányi-vers materializáló retorikája kérdőjelezi meg* az individuum szemantikai szinten fölmagasztosított egyediségét. Az újkori humanizmus ideológiáinak emberképét annyiban „historizálja vissza” a későmodernség poétikai gyakorlata, hogy sorra megfosztja azoktól az alapvető alkotóelemeitől, amelyek a retorikai hatásesztétikák bukásától fogva következetesen egy reprezentációs modellben rejtették el a létmegértési érdekeltség antropomorf alakzatait. Ami itt alapjaiban indul változásnak, az a – szubjektivitás felől megértett s így a világ „mértékéül” vett – én világtapasztalatának diszkurzív rendje. Közlebbbről egy olyan episztémé, amelynek igazságigénye alapvetően nem az ember világban elfoglalt helyére, hanem „a világnak csupán az emberekben végbe ment változásaira irányult”.²⁷

* Hisz ne feledjük, a *Halotti Beszéd* aposztrophéi úgy távolítják ennek az összetéveszthetetlen egyediségnek a mibenlétét, hogy csak az emlékezet materiális jeleit teszik jelenvalóvá. Az emlékezet ilyen materializálásának folyamata végül tehát épp azt az antropológiai összetéveszthetlenséget kérdőjelezi meg, amelyet a vers fenomenális nyelvhasználata tematizál. A hasonlatok retorikájának szövegterében ugyanis szisztematikusan felfüggesztődik az élő individualitás és a holt anyagszerűség ellentéte, hiszen a vers legnagyobb hatású hasonlata kifejezetten a hangzás materializálásán keresztül szünteti meg az élő emberi hang, illetve a vízalatti harangszó különbségét. Legalábbis amennyiben már az élő ember hangjának emlékezetét is úgy viszi színre, mintha az eleve is a halott-lét kriptikus mélységéből szólt volna: „s szólt ajka, melyet mostan lepecsételt / a csönd, s ahogy zengett fülünkbe hangja, / mint vízbe süllyedt templomok harangja”. Az élő személyiségre így visszavonatkoztatott *akusztikai* dezindividualizációt aztán már csak kiteljesíti a vers zárlatának *vizuális* retorikája, ahol az önmaga dermedt szobraként láttatott halott saját léte emlékezetének materiális jeleként veszti el megkülönböztető antropológiai jegyeit. Leghangsúlyosabban persze a gesztusok és a hang individualizáló képességét: „Úgy fekszik ő, ki küzdve tört a jobbra, / mint önmagának dermedt-néma szobra.”

József Attila költészetének e szempontból meghatározó líratörténeti teljesítménye alighanem azért maradt rejtve a kutatás elől, mert a versbeli én grammatizáltsága újra meg újra egy arccal el nem látható beszédhelyzet üres allegorításával szembesítette a biográfiai portrék filológiáját. A személyiség-történet feltárásának irodalmi eszközeként vett szövegek ezért megoldhatatlan feladat elé állították azt a kérdezősmódot, amely – a pályakép „verstörténeti” geneziséén dolgozva – a szöveg én-jének tropológiai transzformációiban ilyen módon többnyire csak egy sajnálatos személyiséghasadás verses bizonyítékait észlelte. De az én poétikai destabilizációja nemcsak a biografizmust fenyegette tárgya elvesztésével: a maga szemérmes elbeszéléseiben a párttörténeti megközelítés éppúgy a mimezis alakzataihoz folyamodott, mint a személyiség körtörténetének „rekonstrukciói”. Annyiban azonban mindhárom eljárás a belső elkülönbözéseket felülíró (humán)ideológiai jelentésképzésnek szolgáltatta ki²⁸ e versek *poétikai* beszédhelyzetét, hogy valamennyi az egységes (lélektani, politikai, irodalmi) személyiség ismérvei felől olvasta a *nyelv eseményében hozzáférhető* nem-állapotszerű identitás későmodern alakzatait. Azt is mondhatnánk, egy olyan episztémé értelmezői önkényével törölte ki ezeket a figuratív transzformációkat, amelynek meghaladott antropológiáját legtisztábban épp az „elhallgattatott”, megértetlenül maradt alakzatok teljesítménye leplezi le.

Az organikus kód fölbomlása: allegorítás és kontingencia

Annak, hogy az önmagára (vissza)vonatkoztatott szubjektivitás egyeduralmának megrendüljenek a poetológiai alapjai, szükségszerű előfeltétele volt a líra organikus kódjának fölbomlása. A klasszikus-modern szubjektivitás ugyanis úgy rejtette el saját episztemológiai nélkülözhetetlenségének ideológiáját a szimbolikus nyelvi modellben, hogy közvetett módon egy már a fenyegetettségének tudatában levő alanyt helyezett vissza a beszéd centrumába. Éspedig olyat, aki belátta: a romantika bensőségének – egyfajta emanációs beszédmódban továbbvitt – vallomásosságával képtelen lesz korábbi pozícióinak fenntartására. Az Ady-típusú beszédmód ellenpólusán nálunk is ezzel az igénnyel jelent meg az immár „tudatlíráként” definiált, absztrakt tárgyiasság költészete. Nyelvhasználatának szimbolikus szerkezete elsősorban abban nyilvánult meg, hogy a szöveg én-je közvetlenül nem keltette ugyan a központi szerepigény látszatát, ám olyan közlésmódban függesztette föl a valóság tételezettségének/létesítettségének tényét, amely mindig e tételezett voltát rejtő világra irányult vissza. A vallomásos közvetlenség értelmében az ilyen költészet én-je Mallarmétól Babitsig valójában „nem mond semmit, vagy pedig csak azért szedi szét a szavait, hogy minden egyéb jelölő rendszer konvergenciapontjává váljék”.²⁹ A Babits-líra nyelvmodelljének kontemplatív hermeneutikája – miközben látszólag a tárgyiasság törvényei-

nek rendeli alá a szubjektivitás önkényes létesítő hajlamait – ily módon olyan kettős (jelölő és jelölt) pozícióban erősíti meg a vers szubjektumát, amelyhez a nyelv úgyszólván kerülőúton kényszerül visszatérni, beszélőjét pedig a maga centrális helyzetében még inkább megerősíteni. Hiszen ebben a visszatérésben a szimbolikus nyelvmodell azt az autentikus helyet teszi a megértés kulcspontjává, amelyet a tárgyas külsőiesítés eljárása egyrészt előzetesen már láthatatlanná tett (ezért utalhat rá vissza mint a reprezentáció távol lévő „jelöltjére”), másrészt a beszéd grammatikája egyidejűleg olyan jelölőként is színre viszi a szubjektumot, mint amely a reflexió deiktikus helyeként bizonyul nélkülözhetetlennek. Nélküle ugyanis ellehetetlenülne a tárgyiságok rendjének bármiféle vonatkoztatása, referencializálhatósága. A klasszikus-modern alkotásmódnak ez a „nyelv-operátori”³⁰ technikája végső soron tehát olyan beszédhelyzetet alakít ki, ahol „semmi sem létezik, ami ne a szubjektumra utalna, aki (illetve: mivel ő az, aki) soha nincs jelen”.³¹ A Babits-líra Adyt ellentétező „antiszubjektivizmusa” ennyiben nagyon is paradox jelenség. Mert noha ugyanazon líramodellnek a változata, nyelvhasználat tekintetében sokban eltér az Adytól. Mindenekelőtt abban, hogy bár az én-t a tárgyiasság értelmezhetőségének *grammatikai* feltételeként mint *távol lévő*t szituálja a versben, de e távolléten keresztül az Adyéhoz hasonló mértékben értékeli föl az autoritását.

Az alany ilyenfajta grammatizálása azonban sem Babitsnál, sem Adynál nem lép ki a reprezentációs trópusok logikája szerint képződő, szimbolizációs nyelvi horizontokból. A beszéd – kisebb vagy nagyobb áttételek közbejöttével, de – olyan térszerűen működő tükörtechnikáknak van itt alávetve, amelyek kölcsönösen stabilizálják jel és jelölt organikus kapcsolatát. Mint-hogy a beszéd alanya a szerves, szubsztanciális összetartozás szinkdochéiban létesül, a megnyilatkozásnak a nyelv szimbolikus jelentésszerkezetébe való konzisztens belefoglaltsága. Az *eltévedt lovas*ban ugyanazt a mintát mutatja, mint a *Csak posta voltál* esetében. Vagyis, az én klasszikus-modern grammatizálása a „szimbolista” technikáktól távolodó Babitsnál sem kerül ki „a szinkdoché organikus koherenciáján nyugvó hozzárendelés”³² eljárásainak uralma alól: a költői kép szimbolikus stabilizációját továbbra is a kedélyállapot és a (természeti) környezet összhangja biztosítja. A *Csak posta voltál* időviszonyainak feltűnő szinkdochikus térszerűsítése jól mutatja, hogy a fentebbi nyelvmodellben nem léphetnek föl olyan allegorikus kontingenciák, amelyeknek időbeli mozgás a konstituáló elve:

Életem gyenge szál, amellyel szőnek
a tájak s mult dob hurkot a jövőnek:
amit hoztál, csak annyira tied
mint a por mit lábad a szőnyegen hagy.
Nem magad nyomát veted: csupa nyom vagy
magad is, kit a holtak lépte vet.

Az organikus kód – kontemplatív „irányultságú” – stabilizáló ereje azért szűnik meg az allegorikus alkotásmód technikáiban, mert az allegória alanya par excellence *csak grammatikai én-ként*³³ képes megnyilatkozni. Az allegória én-jének jelfunkciója – minthogy nem organikus hozzárendelés vezérli – üres perszonifikációt létesít s „meghatározott külsődlegessége csak olyan jel, amely önmagában véve nem rendelkezik jelentéssel”.³⁴ Láttuk, hogy az én külsőiesítésének, illetve metaforikus átvitelekben képződő identitásának tapasztalata szükségszerűen nyilvánul meg a nyelviség allegorikus modelljén keresztül. Miközben tehát a nyelv allegorikus-retorikus teljesítményére éppen a későmodern szubjektumfölfogás válik különösen érzékennyé, az allegorikus alkotásmód irodalmi fölértékelődése csak annak a képalkotási tradíciónak a revíziójával mehetett végbe, amelyet a klasszikus-modernség a romantika szerves műalkotásmodelljéből vont el, s a Baudelaire kezdeményezte fordulat ellenére is őrzött, egészen a harmincas évek közepéig.

A líra organikus kódjának bomlására utaló jegyek közül néhányra korán fölfigyelt ugyan a József Attila-irodalom, anélkül azonban, hogy funkcionális összefüggésbe hozta volna őket a lírának a harmincas években kibontakozó, új diszkurzív modelljeivel. S különösen nem látott kapcsolatot az anorganikus képi építkezés, illetve a szubjektum új történeti konstrukcióját színre vivő, „dehumanizált” poetológiai eljárások között. Közülük is leginkább a beszédhelyzet olyan alapvető átformálódását vétette szem elől, ahol az „én” azért képtelen már betölteni hagyományos deiktikus funkcióját, mert a szöveg „hangja” nem egyszerűen a kijelentés antropológiai alanyának figurativitását rögzíti. A deixis grammatikai eredetű meghatározatlansága sokkal inkább olyan oszcillációs térre „mutat vissza”, ahol – az organikus kapcsolatok felfüggesztése miatt – ezt a teret az „én” és a „te” metaforikus fölcserélhetősége, a hang és figurativitás stabilizálhatatlan összjátéka alakítja ki. Tamás Attila először a *Téli éjszaka* emberi mértékről leválasztott szcenikája kapcsán állapította meg, hogy „a világról adott kép [...] nem hagyományosan antropomorf. Nem emberarculatú, s nem is az emberrel rokon természet lélegzése fűti-mozgatja ezt a létezési teret.”³⁵ Értelmezését azonban az emberérdekű összebékítés igénye abba az irányba hajlíti, ahol legalább részleges érvénnyel mégiscsak fölfedezhető „az emberi értelemnek és a külvilág törvényeinek az összhangja”.³⁶ S igaz ugyan, hogy a szcenika dezantropomorf látószöge úgy függeszti fel táj és lélekállapot kontaminációját, hogy a hang materializálásától az utolsó metonímiáig eliminál minden emberi mozzanatot, nyomokban mégis őriz annyi antropomorf elemet,* amennyinek az emlékezetével talán éppúgy képes eleget tenni az „összebékítő” értelmezés humánideológiai elvárásainak, mint amilyen határozottan szembe is fordul velük.

* „Ezüst sötétség némasága / holdat lakatol a világra.”

Az anorganikus lírai kód szerkezetét, működési sajátosságait persze azért sem volt könnyű föltárni, mert a József Attila-versek különös előszeretettel élnek az antropomorfizáció számos változatával. Hisz olykor még a legjellegzetesebben „ember nélküli táj, a tárgyi világ vigasztalan apró tárgyai”³⁷ is olyan hiposztázisos antropomorfizmusokban képződik meg, amelyek gyakran szinte „felülírják” a képek anorganikus eredetét. Nemcsak a „fülelt a csönd” vagy „a lét dadog” típusú trópusokban, hanem olyan nagyobb egységekben is, amelyeknek az egész kompozícióra visszavetül a figuratív ereje. Az „a csöndbe térnek a dalok. / A hűség is eloldalog” erőteljes antropomorfizmusai ugyanis olyan versvilág szerkezetét „humanizálják” vissza, amelyek alapvetően mégsem organikus, hanem nagyon is „dehumanizált” a képződési logikája. Hisz a mosolyuktól fosztott alvók, illetve a lélek materiális széthullása keretezte kompozícióban a lélek pusztán az üres világ „visz-szajaként” tartozik hozzá az emberhez:

Kitetszik, mily üres dolog,
mily világ visszája bolyog
bennem, mint lélek, a lét türelme.
Széthull a testem, mint a kelme,
mit összerágtak a molyok.
[Kiknek adtam a boldogot...]

Itt alighanem mégis annak tapasztalata a döntő, hogy még a harmincas évek nagy alkotásainak nevezetes – és látszólag problémátlanul referencia-lizálható – nyitóképei sem olyan formakifejlés példái, amelyek organikus poétikai kódokra volnának visszavezethetők. Közülük elegendő egyetlen pillantást vetnünk az *Eszmélet* nyitóstrófájára ahhoz, hogy lássuk: ez a könnyen „vonakoztatható” versszak előzetesen olyan összetett kódutasításokat rejt magában, amelyeket a József Attila-szakerődalom többnyire – ember és világ összebékítésének horizontjába állítva³⁸ – a közvetlenül hozzáférhető „valóság” leképezésének szándékára egyszerűsített, elsősorban az önmagáról nem tudó természeti lét reflektálatlan harmóniáját hangsúlyozva a képekben.³⁹ Holott a vers a nyelvi teremtés olyan eljárásaihoz folyamodik, amelyek kifejezetten ellehetetlenítik a fentebbi értelmezés paradigmáját. A verset nyitó antropomorfizmus ugyanis olyan hirtelen véletlen erejével létesíti a nyelvi látványt, hogy annak „referenciális” plaszticitása („láthatósága”) úgyszólván mindjárt el is feledteti, hogy e látvány domináns elemei a nyelv figuratív alakzatainak világába tartoznak („csilló könnyűség lebeg”, a hajnal „tisztalágy szava”, a lepkék mint falevelek). Ennek az effektusnak a hatása alatt szükségszerűen a versolvasás organikus kódja lép működésbe, holott minden asszertív retorikai mozzanat arra utal, hogy a kontingencia váratlanságával élénk táruló világ nem egyéb egy fényként működő nyelv teremtményé-

nél (a hajnal eloldja a földtől az eget, a semmiből az ő szavára tűnnek elő az élőlények). Éspedig egy olyan nyelv teremtményénél, amely e képességén keresztül azonnal érvényteleníti is az organikus képződés szabályait: az eszmélődés, az önmagához térés pillanata nem szerves-folyamatos, nem „ébredezést” követő állapot, hanem egy előkészítetlen – a teremtés nyelvi önkényéhez hasonlatos – létesülés figurája. Leghatározottabban a strófa záró-hasonlata távolítja el a versből az organikus kód szimbolikus nyelvmodelljét, ahol a fához szervesen hozzátartozó levelek maguk is mesterséges úton, a nyelvi teremtés képi teljesítménye nyomán kerülnek az ágakra.

Ez a fény és szó teremtette világ (ne feledjük: a hajnal *cselekvése és szava* létesíti a vers minden összetevőjét) egészen a vers befejezéséig teremtettsége karakterének feszültsége alatt marad. A teremtésmozzanat emlékezetével kibontakozó versvilágnak a szakirodalom ugyan egybehangzóan konstitutív elemeként értelmezi nappal és éjszaka, fény és sötétség, világosság és homály ellentétpárjait, de semmiféle összefüggésbe nem hozza őket a kontingencia szervezőelvének további, noha ennyire nem transzparens megnyilvánulásai-val. Pedig az egész kompozíció szerveződésének legszembeötlőbb sajátossága származik ebből a kapcsolatból. Az, hogy a forma kifejlésének – az egymástól hangsúlyosan elválasztott egységekben s a pusztá számszerűség sorozatában megtestesülő – *anorganikus „folyamata”* a katakrézis kontingens figurativitása jegyében megy végbe. Ami az *Eszmélet* szerkezetére nézve azt jelenti, hogy jelentésképzésének fentebb vizsgált összetartottsága, ha lehet, tovább erősödik a figurativitás szintjén. Mégpedig megint csak egy széttartó, nem-organikus rendszer konzisztens kifejlést biztosító dinamikája révén. A vers úgyszólván strófáról strófára a *Téli éjszaka* mise-en-abîme technikáját temporalizálva írja ugyanis bele a szövegbe a hirtelen (nem szervesen) keletkező kérdés, illetve az – arról majd mint eredetről leváló – új kérdések közti szemantikai töréseket. Mert míg ott a mozdony szikráiból képződő kicsinyített mennybolt látványa a színekdoché *térbeliségével* épül bele a kozmikus távlat végtelenségébe, itt az allegória *időbelisége* a diszkontinuitás ismétlődési rendjében viszi színre annak a kérdésnek a folytathatatlanságát, amelyet a vers klasszikus-modern horizontban tesz föl, s hagy is eredeti alakjában megválaszolatlanul.

Az allegorikus „váratlanság” effektusa azzal nyomatékosítja a szemantikai töréseket, hogy „nem értelmezhető »szimbolikusan«, nem utal túl önmagán, hanem megfordítva teszi kérdéssé az előlegezett folytonosság minden fajtáját”.⁴⁰ S valóban, a klasszikus-modern teljességigényre vonatkozó reflexiók (III. versszak) éppúgy függőben maradnak, mint az önmagára visszavonatkozó szubjektivitás értékhagyománya (IX.) vagy a letűnt gyermeklét (IV.) viszonya a „meglett ember” tudásához: ha rokon mozzanataik újra fölbukkannak, már nem hozhatók okozati kapcsolatba korábbi kérdésirányukkal. A XI. strófa csak emlékeztet a vegetatív lét nyitószakbeli áttetszőségére, de

már nem ugyanazt kérdezi; a VIII. strófa „csendje” sem azért motiválja a gyermekkor V. versszakbeli „csöndjének” visszahívását az emlékezetbe, hogy – miközben koherenciát létesít – valamiféle „szemantikai ívet” képezve kösse össze a verszárlat „hallgatásával”. Sőt, a IV. és a VII. versszak viszonylatában a IV. nevezetes asszerciója is csak annyiban bizonyul a szöveg rendjét leképező inskripciónak, amennyiben egy centrum nélküli struktúra hasonlatának erejével helyezi előtérbe annak eldönthetetlen kérdését, vajon a szöveghelyettesítések topológiai rendjében (VII.) elválaszthatók-e egymástól a totalizálhatatlan – mert bár fölfeslő, mégis a tökéletesség előföltévése szerint olvasott – (szövegi) rendszer szándékolt, illetve véletlenül létrejött összefüggései. A kérdést eredetként „elfelejtő” katakrézisek így rendre a megképződött horizont felfüggesztésével teremtenek olyan folyamatszerűséget, amely megszakításokon keresztül ismétli meg a vers centrális történéseit: annak a kérdésesi igénynek a szerkezeti destrukcióját, amely az önmagát a szubjektivitás felől megértő én önmegalkotásának kudarcai keresztül részesít az *Eszmélet* új költészettörténeti tapasztalatában. Nevezetesen, hogy a klasszikus-modern horizontban fogant kérdés folytathatatlansága váratlanul olyan „önmegállapító” beszédhelyzet deixisébe torkollik, ahol az én maga is csak az eredet szerepképző helyeiről leválva veheti tudomásul magát.

Itt azonban – ellentétben a József Attila-szakirodalom biográfista következtetéseivel – távolról sem a „teljességről” való kényszerű lemondás vagy a szerepekből való „kiábrándulás” keserű belátásairól van szó. A redukált élet érdelemmentes tudomásulvétele és elfogadása⁴¹ helyett költészettörténeti szempontból egészen váratlan és sokkal messzebb ható fejleményt alapoz meg az *Eszmélet* X. strófája. A szöveg legérzékenyebb értelmezőjének poétikai olvasata ugyanis joggal jut arra a következtetésre, hogy „ebben a versében József Attila nem képes a világot emberivé formálni, az emberhez hangolni”.⁴² S valóban, ha a versbe folyamatosan töréseket beíró allegorikus technika a fentebbi elkülönöződések jegyében teszi hozzáférhetővé a szöveg nyelvi szituáltságú én-jét, akkor maga ez az „arctól megfosztott” létesülés gátolja meg a szöveg antropológiai referencializálhatóságát. A következő antropológiai olvasat ellehetetlenítésével azonban – melyet egyébként a vers minden elemzője beismerni látszik – a magyar líra történetében alighanem először létesül a jelentés nélküli jel allegorikus értelmében olyan szubjektivitás, amely az ember diszkurzív konstituáltsága mellett tesz tanúbizonyságot. Az én versvégi metaforikus identitása ugyanis csak abból a „dehumanizált” tapasztalatból származhat, amely szerint a „meglett embert” az a *tudás* alkotja, amely fölismerte, hogy az emberléttel összekötött (s annak így inherens jelentést kölcsönző) humánmitológiai értékfogalmak ennek a létnek nem elválaszthatatlan tartozékai.

A József Attila-líra poetológiai karakterét lényegében már a húszas évek második felétől fogva ennek a korszakküszöbnek a jegyében formálja számos

klasszikus-modern versalkotó elv visszavonásának az igénye. Közülük is leginkább annak az organikus műegésznek a revíziója, amelyet az egyediség érinthetetlen tökélyének auratikus ideálja örökített tovább. A tökéletességében változtathatatlan műalkotás kultikus státusza – némileg eltérően a nyugat-európai paradigmák alakulásától – nálunk azért nem rendülhetett meg igazán még a későmodern záróküszöb közelében sem, mert az ellenében ható avantgarde, ha föl talán nem számolta is magát, de igen gyorsan „visszakklasszicizálódott”. A harmincas években tehát nemigen vállalt már részt az esztétikum kultikus értékének olyan szekularizációjában, amely elbizonytalaníthatta volna „a mű egyszerűségének szubsztrátumáról alkotott képzeteket”.⁴³ Az auratikuság hagyománya ráadásul nemcsak a megismételhetetlen egyediség, hanem a „hagyományösszefüggésbe való beágyazottság”⁴⁴ esztétista tekintélyelvével is megnehezítette azoknak az allegorikus technikáknak a kibontakozását, amelyek épp az eredettől való eltávolodás poétikai műveleteiben juthattak igazán érvényre.

A *Nyugat* költészeti gyakorlatában a vers „formai tökéletességén” mért kidolgozottsága a szövegszekvenciák „státuszára” is a kontextus autoritásával terjedt ki. A szekvenciák *eredeti* jelentéspotenciálja csak a szerves műegész részeként, azaz a *fölcserélhetetlen* szövegkörnyezet támogatásával juthatott érvényre. Ettől a hagyománytól József Attila költészete azonban nem egyszerűen – jól mutatja az *Eszmélet* nyitóstrófája – a lírai kódok „de-naturalizálásával” távolodott el. A Kassák-hatás termékenyítő poetológiai következményei ugyanis épp abban figyelhetők meg, hogy József Attila harmincas évekbeli versei nem érik be a klasszikus-modern líra „natúraellenes” fordulatának azokkal a vívmányaival, amelyeket George szimbolizmusának „művi” természetisége, mesterséges organicitása fejlesztett tökélyre. Az, hogy a szerkezetképzés allegorikus technikája a szövegegységeket szükségszerűen oldja el az eredettől, József Attilánál olyan fragmentum *jellegű* eljárásokhoz vezet, amelyeknek eladdig nincs példája költészeti modernségünk történetében. Az *Eszmélet* IV. strófájának öt sora például változatlanul – mintegy a részlet, a töredék auráját őrizve –, mégis egészen más jelentéssel illeszkedik be a [*Magad emésztő...*] szövegébe. Ám ennek az aktusnak a sikeressége ilyen módon nemcsak az eredetkötött jelentésképzés klasszikus-modern dogmáját leplezi le, hanem szövegközi értelemben kérdésessé teszi a műalkotás zárt határoltságának örökségét is. Ez utóbbinak a modulszerű áthelyezhetőség elvét radikalizáló [*Jön a vihar...*] azért különleges esete, mert szövege egyidejűleg több kiemelkedő alkotás között létesít keresztirányú értelmezési kapcsolatokat. Azzal, hogy az *Elégia*, a *Hazám*, az *Eszmélet* és a „*Költőnk és Kora*” szövegeit⁴⁵ egyidejűleg Ady, Babits és Kosztolányi rímtechnikáinak közbejöttével állítja temporális líratörténeti „hálózatba”, e cserélhetőségen keresztül viszonylagosítja részben még a hypo- és hipertextusok működésrendjének elvét is. Mert a szöveg itt olyan szoros közelségbe vonja a mondott verseket,

hogy az új későmodern paradigma főbb hangsúlyai is egymáshoz képest mutatkoznak meg a kölcsönös artikuláltság rendszerében. Az *Elégia* szcenikája hatásos kontrasztként mintegy felülírja a *Hazám* nyitányát, a „*Költőnk és Kora*” nyelvi materialitása viszont az *Eszmélet* beszédhelyzetének referencia-lizálhatatlanságát erősíti:

így adnak e kicsinyek példát,
hogy fájdalmad szerényen éld át,
s legyen oly lágy a dallama
mint ha a fű is hallana,
s téged is fűnek vallana.

A beszédhelyzet attól nyeri különösen erős reflexiós hatását, hogy a szöveg szándéka szerinti én megszólaltathatósága az aposztrofé eldönthetetlen tükörhelyzetébe kényszeríti a vers retorikai én-jét. Az aposztrofikus intonáció alanya itt egyszerre beszélőként és hallgatóként is hallani fogja saját kölcsönzött hangját, amennyiben ez a hang – miközben ugyanaz marad – egyrészt a szöveg én-jének akarata szerint intonálendő, de erre csak a megszólaltató én tematizált utasításaként szólíthat fel. Utasítás és cselekvés e sajátságos egybeesése csak bonyolódik azzal, hogy olyan én az alanya, akinek nincs módja eldönteni: a fűszálakat antropomorfizáló hasonlat azok képességére („mint ha a fű is hallana” – *egyáltalán*) vonatkozik-e, vagy pedig arra, hogy megszólítottként hallgatnak rá („mint ha a fű is hallana” – tulajdonképpen *téged*). Következésképp az intonáció alanya képtelen kivonni magát a tropológiai létesülés hatalma alól. A megszólaltatás ugyanis maga lesz az a történet, amelynek során a beszélő – mint a megszólított fűszálak hangjának viszontcímzettje („s téged is fűnek vallana”) – hirtelen saját beszédaktusa trópusaként is létesül, s ekként mint az önmagától szükségszerűen elkülönülő olvasás allegóriája íródik bele a szövegbe.

Ugyanakkor a [*Jön a vihar...*] destabilizáló antropomorfizációja is arra figyelmeztet, e különlegesen összetett poétikai hatásoknak nem az organikus kód pusztá destrukciója a forrása. Vagyis nem arról van szó, mintha a szerkesztés egész eszményének valamely mesterségesen választott, kognitív konstrukció jelnyelve foglalná el a helyét. A forma jelentésként való kifejlésének következetessége, melyet József Attila maga is a referencialitás és a jelentés antropologizálása ellenében hangsúlyozott,⁴⁶ ezért nem áll ellentétben az *Ihlet és nemzetnek* azzal a megállapításával, hogy „a műalkotás rendszerét nem előzi meg a rendszer intuíciója”.⁴⁷ A „szabály szerint költi kényem”⁴⁸ oxymoronja is arra utal, hogy a kifejlés ellentétes impulzusainak kölcsönössége olyan időbeli szisztémát alkot, amelyben az intencionált szabályszerűségek csupán ellensúlyozzák a szöveg képződésének elvi kontingenciáját. A későmodern írásmód itt épp azzal reflektálja saját új poetológiai premiszáit, hogy magát a középpont nélküli kifejlés „térbeli” metaforáját is tem-

poralizálja s mint ilyet az allegorikus formaalkotás elveihez közelíti. Többek között ezért mondható, hogy az *Eszmélet* – ellentétben Hankiss Elemér vélekedésével – nem „nyitott struktúrát”⁴⁹ képez, hanem olyan centrum nélküli alakzatot, amelynek már a poétikai alapelve is különbözik a térszerű középonti kifejlés klasszikus-modern mintáitól (*A fekete zongora*, *A vár fehér asszonya*, a *Szonettek*, *Esti kérdés*).

A fragmentum hatását keltő szövegegységek jelentés nélküli önállósításának kísérletei azért állnak (bár rejtett, de) szükségszerű kapcsolatban a reprezentációs vonatkoztatásnak ellenálló jelhasználattal, mert a kontingenciák műalkotásképző funkciójának fölértékelődése – az tehát, hogy a vers alakzata mindig „másként is lehetséges” – elsősorban ennek az összetartozásnak a fölismerésén keresztül léphet be a befogadói tapasztalatba. Az „egyszeri” és „tökéletes” műalkotás auratikája az így megtapasztalt poétikai összefüggésben veszti el igazán az ismételméleten versvarázs befogadói illúzióját. Mert a totalizáló esztétikai ideológéával szemben az organikus referencialitástól eltávolodó későmodern vers költészettörténeti indexei épp abban mutatkoznak meg, hogy az, ami a szerves képződést megkérdőjelezi, sohasem valamiféle „érvényesebb” látásmód autarkijával lép föl a szövegben. Azzal, hogy az *Eszmélet*ben a fákra lepkeként rászálló falevelek trópusa a fauna világának mozgásváltást viszi át a flóra törvényszerűségeire, nem érvényteleníti, hanem – mintegy keresztirányban „mozgatva” – csupán referenciális vonatkozathatóságukban korlátozza őket. Különösen az enallagé alakzatainak működésében tárul föl ez a poétikai egyenértékűség. Hiszen a „szétterült ütem hálója” (*Elmaradt ölelés miatt*) figurativitását a szöveg szándéka szerint ugyan egy organikus metafora hasonlósági horizontjából kell értelmeznünk („s nem is úszhattam a sodorral szembe / kedves öledben...”), de az enallagé „areferenciális” teljesítménye itt sem az organikus kód destrukciójában mutatkozik meg, hanem a *hangzó* ritmus kiterjedés-jellegű materializációjában. Teljességgel egybehangzóan azzal a megoldással, ahol a metonimikus fölcserélés az organikus kód részleges fenntartásával következik be („Már únja az ördög a poklot, / ideönti a földre kövér melegét – / zöld lángba borulnak a bokrok” [*Ha a hold süt...*]). Az organikus kódok felfüggesztésének ezek a műveletei tehát elsősorban arra szolgálnak, hogy a szöveg elválasztódjék egy olyan valóságtól, amely a befogadásban épp az organikus kód színlelő erejére támaszkodva tüntette el a vers versváltát, a szöveg világának „természet-ellenes”, alkotott jellegét.

Hogy József Attila versei több változatban is kiaknázták a retorikai hatás-poétika ilyen lehetőségeit, jól mutatja a *Reggeli fény* ellentett irányú eljárása. Hisz a véletlen *irodalmi* létesítő ereje itt szinte ugyanazzal az előkészítetlenséggel fosztja meg az olvasást a vonatkozatható képszerűség illúziójától, mint amilyen hirtelenséggel lepkéből is tudott leveleket telepíteni a faágakra. Mert ahogyan a szöveg organikus úton fölépítette, a kontingencia ironi-

kus erejével éppúgy megsemmisíteni is képes az elvi, a *tulajdonképpen* „hamisítványt”: a referencialitás illúzióját. Azzal a kontingenciáéval, amely jellegzetes későmodern effektusként nemcsak a dolgok létére vonatkoztatva tartja fenn a „másként is lehetséges” tapasztalatát, hanem – az *Eszmélet* nyitányának intertextuális palinódiáján keresztül – szöveg és szöveg viszonyára is kiterjeszti azt:

Ha reggeli fényben elindul a táj
remegése, fuvalma, a kecs puha bolyha,
s mert még teli szender, rajzik a báj
és mintha folyónknak a mélye se folya,

úgy játszik a felszín – szedd össze magad,
botor emberkém, hiszen én se gyanítnám,
hogy épp nem a hajnali mennybe ragad
e jól sikerült angyal-hamisítvány.

A „hang” szövegesülése: az auditív kód materializációja

Láttuk, a *[Jön a vihar...]* zárlatában chiasztikus alakzatként létesülő beszédaktusnak az a következménye, hogy az aposztrofikus beszéd – megszólítottként is színre vitt – alanyának nem lesz módja a soliloquium-szerű, vallomásos megnyilatkozásra. A hang és az én antropológiai társítása itt azért lehetetlen, mert a viszontszólamnak („téged is fűnek vallana”) nem emberi az eredete. A társítás így módon csupán akkor képzelhető el, ha – mint teszi is ezt a vers – önmaga „mondja” saját képtelenségét: azt, hogy a vers dikcionális (retorikai) szubjektumának megnyilatkozása olyan kéthangúság, amelyben az egymást aposztrofáló szólamok játéka a materiális hangzás „vallomását” is szóhoz juttatja. Ami nyilvánvalóan azzal jár együtt, hogy a versnek kölcsönzött hang annak poétikai kényszere alá kerül, hogy csak egy saját eredetét elvesztő beszéd gyanánt szólaltatható meg. S valóban, a fű „szólamának” performatív ereje olyan irányú, hogy szinte befogadja s úgyszólván a növényi lét vegetatív anyagiságába emeli át az antropomorf hang alanyát. Az antropomorf hangzás ilyen materializációja Rilke óta ismert eljárása ugyan a lírai modernségnek, de a későmodernség korszakküszöbéig nálunk sem a „Dingwerdung”, sem a beszéd deperszonalizációja értelmében nem tudott hatékonyan szembefordulni az esztéta örökséggel. Hiszen az avantgarde lényegében nem talált kiutat abból a rossz alternatívából, hogy vagy (hiába-való) erőszakot tesz a nyelv és világ közti közvetítésen,⁵⁰ vagy pedig kaptulál(ni kényszerül) a nyelv uralhatatlan performativitása előtt.⁵¹

A hang „anyagiasításának” hasonló jelzései – a megosztott-sokszorozott vokalizáció vagy a szövegesült beszédhelyzet eseteiként – a harmincas évekre mégis azért jelenhetnek meg a magyar lírában, mert a nagyon is termékeny

avantgarde poétikai ösztönzések József Attilánál és Szabó Lőrincnél ekkorra fordultak át a nyelv létmódjának új tapasztalatába. Az identikusként jeleneztett én kijelentéseinek igazságstátuszát lényegében ez a líra kérdőjelezte meg először. Éspedig a szubjektivitásnak azon az új történeti konstrukcióján keresztül, amely – s ezért sokasodnak meg az osztott szólamokban destabilizált én alakzatai – a szubjektumot csak a megnyilatkozás dialogikus formáltóságán, a mindenkori Te nyelvi viszontszólamához képest szituálja a versben. A hangzás materializációja az egyik fontos poétikai jelzése azonban annak is, hogy a csak a Te viszonylatában léthez jutó későmodern lírai én nem egyszerűen a hanggal való organikus összetartozás illúzióját fogja majd elveszíteni. A hang szövegesülésének példái azt a későbbi költészettörténeti feszültséget is előrevetítik már, amely a szöveg helyettesítések tropológiai mozgását szükségképpen korlátozó megszólaltatás, illetve a szövegszerűség tapasztalatának szinkrón eldöntetlenségei között alakul majd ki. Az aposztrofikus intonáltságra ráutalt szöveg ily módon egyre gyakrabban kényszerül rá saját materiális, partitúraszerű létmódjának olyan új reflexiójára, amely – már a későmodern korszakküszöbön is – tematizálja e szövegiség és az azt *valamiként értve* megszólaltató intonáció ellentétét. A szöveget a maga materialításában már ezért rendeli a hang elé az *Ember*ek című vers, a „*Költőnk és Kora*” pedig kifejezetten az intonációs dallamszerűség kudarcával szembesít. A hangzás ugyanis mindenütt olyan váratlan performanciák alkalmá lesz csupán, amelyek az autoreferens inskripció („Íme, itt a költeményem...”) tényleges érvénye felől nem egyebek egy-egy lehetséges hasonlóság korrelációinál. Vagyis mint ilyenek a valaminek látszó „semmi” termékei. Következésképp itt már tematizáltan is hangsúly kerül arra, hogy nem a hangzó nyelv cselekszik – mint az intertextuálisan emlékezetbe hívott *Eszméletben* –, hanem a szöveg, amely a befogadást így az auditív csatornáról a vizuális felé tereli. Az „esti fény” ezért az „est” szón túlhaladó olvasás aktusában tűnik vissza a „sem-mibe”, azaz, a szöveg tényleges materiális terébe. Annak tapasztalatában részesítve a megszólaltatást, hogy a vers szövegvalósága saját uralma alá vonja a hangkölcsonzés műveleteit. De korlátozott az intonáció abban a tekintetben is, hogy – miközben csak a dallam harmóniája és a pusztulás „hangjaként” megszólaltatható beszéd feszültségét viheti színre – többet nyilvánít-hasson meg a pusztulás „esztétizált” dallamánál. Minthogy a pusztulással szemközt a versnek kizárólag az a gondolata halad a valóság felé, amely hangként hozzáférhetetlen, az függeszti föl a konzisztens jelentéskölcsonzés intonációs lehetőségeit, hogy a partitúra néma „inskripciója” a vers tartalma-ként a „semmit” nevezi meg. Ez a kijelentés ugyanakkor azért nyit meg egy, a *vers szándéka szerint uralkodó* jelentéshorizontot, mert előtte egy megkerülhetetlen deixis autoreferens viszonyként határozza meg a kijelentések nyelvi moduszát. Ráadásul azt a képtelenséget hangsúlyozva tartja fönn a beszéd

jogát a szövegnek, amely szerint a költemény nem hangként, hanem írásként, a *betűk* materiális létén keresztül „szólal meg”:

Ime, itt a költeményem.
Ez a második sora.
K betűkkel szól keményen
címe: „Költőnk és Kora”.
Ugy szállong a semmi benne,
mintha valaminek lenne
a pora...

Ugy szállong a semmi benne,
mint valami...

A szövegszerűség privilegizálása – mely a „*Költőnk és Kora*”-ban nem nyelvi vétségből(!) ruhazza föl a betűket a beszéd képességével – láthatóan az *olvasás* nyelvi tapasztalatát fölértékelve fordítja a későmodern líra kódjait a vizuális materializáció irányába. Még akkor is, ha az uralkodó vizuális retorika itt nem némítja el a – jelentéstani konzisztencia „utánalkotásától” mindenestre már megfosztott – auditív megszólaltatást. Ez utóbbi József Attilánál alighanem arra a nyelvbe vetett bizalomra vezethető vissza, amely a harmonizált hangzás beszédszerűségét még nem szolgáltatta ki a fenomenális nyelv destrukciójának. Hiszen – jegyzi le – azok, akik tagadják, hogy a vers „értelmes zenei szöveg” volna, „...a legjobban teszik, ha versekben fogalmi értelmet nem keresnek”.⁵² (Ennyiben a „*Költőnk és Kora*” olyan költészet-történeti küszöbhelyzet szisztémakonfliktusának megnyilvánítójaként is értelmezhető, amely a nyelv elé menő nyelv későmodern tapasztalata, illetve a líra episztemológiai nyelvének normatív öröksége között képződött.)

A hang és a szöveg elkülönítésének igénye a harmincas években éppen az auditív kód valamely fokú korlátozásával létesít jellegzetes intertextuális hálózatot is olyan versek között, mint az *Ember*, az *Eszmélet*, az *Elmaradt ölelés miatt* vagy a „*Költőnk és Kora*”. Nem állítjuk természetesen, hogy az így felszabaduló vizuális retorika anyagszerűsége mindenütt képes volna felülírni a szöveg kognitív potenciálját. Az azonban bizonyosan nem véletlen, hogy ez a beszédmód éppen olyan alkotásokban jut meghatározó szerephez, amelyek úgy ismertetik föl a szövegiség figuratív mozgásának uralhatatlanságát, mint ami poétikailag korlátozza az auditív korrelációk érvényét. Közülük is első sorban azokat, amelyek hagyományosan a hang társíthatóságán keresztül egyfajta pszichogenetikus portré alakszerűsége jegyében kölcsönöztek arcot a „vallomástevő” szubjektumnak. A hang szövegnek való alávétettsége ugyanis – a szövevény/szövedék képződése, illetve a textúra rendje közti tropológiai helyettesítéseken keresztül – annyiban szembesít az olvashatatlanság allegóriáival, amennyiben vagy a hallgatás alakzataiba torkollik (*Esz-*

mélet), vagy pedig egyszerűen megfosztja a hang átvevőjét attól, hogy a „fölfeslő” textúra ellenében jelentéskontinuummá formálja a betűk beszédét („*Költőnk és Kora*”). A vers retorikai én-je ilyenkor elsősorban a jelentéskontinuum megalkothatatlanságán keresztül részesül saját szövegi jelenlétének új tapasztalatában. Abban, hogy a kontrollálhatatlan nyelvi interakcióknak ő maga is inkább produktuma lesz, mintsem klasszikus-modern értelemben vett operátora.

Az avantgarde nyelvvel szembeni kudarcára adott későmodern poétikai válaszok technikáiból tehát annak fölismerése olvasható ki, hogy a költői nyelv szemantikája sem az esztétista szimbolizáció „homályos” összetartottságának *metafizikáján*, sem pedig a valóságba „beléptetett” mű *anyagiságán* keresztül nem képes fölszámolni a szövegben lejátszódó helyettesítések kontingenciáját. Hogy az avantgarde deszemiótizáció innen tekintve ugyanabban a horizontban állt, mint a kitüntetett jelszerűség klasszikus-modern elképzelése, mi sem példázza jobban, mint hasonlóságuk a hagyomány eltökélt tagadásában. Ami a költői kijelentés „igazságának” nyelvi státuszára nézve nem jelentett egyebet, mint a nyelvi jelentés képződésének elválasztását a megértés történetétől – nem pedig csupán a szubjektum teljesítményeként értett – eseményétől. Holott a kettő összetartozása fölismerésének épp az az ekkortájt teoretikus rangra emelkedett hermeneutikai tapasztalat volt a föltétele, hogy az ember elsősorban nyelvi létező. Aki olyan nyelvi világ produktuma, amelyet a hatástörténeti szituáltság hagyomány-, vagy másképpen mondva: megelőzöttség-tudata létesít. Ez a létesülés azért lehetséges, mert a nyelv – mint minden előzetes megértés közege – elsődlegesen sohasem a világ képmásaként vagy reprezentánsaként viselkedik, hanem – a mindenkor új megértést végrehajtva – már mindig is korábbi jelentések emlékeztével közvetít tapasztalatot. Ami a későmodern korszakküszöbön mindenekelőtt ama revelatív fölismerés jegyében kezdte átformálni a líra poétikai praxisát – s innen a hagyományos definíciók („újklasszicizmus”, „ezüstkör”, „újhellén formatudat” stb.) retrospektív nyelvi irányultsága –, hogy a nyelvnek nem annyira a valóság, hanem más nyelvek mennek elébe. Az irodalmi szövegeket tehát olyan poétikai nyelvhasználat hagyománya készíti az örökölt beszédmód revíziójára, amelyek annyiban lépnek föl a nem-identikus jelentéstovábadás igényével, amennyiben egykori válaszaikat mai elégtelenségük tapasztalata fordítja át a jelen új kérdéseibe.

*

A fogadtatástörténeti folytonosságot illető reflexióinkat azzal kell tehát ki egészítenünk, hogy a József Attila-líra költészettörténeti küszöbhelyzetéből adódó kettős olvashatóságnak is meghatározó szerepe lehetett a recepció töretlenségében. E megszakíthatatlanságban azonban ott rejlik annak fenyegése

is, hogy az életrajz „szenvedéstörténeti” horizontjában mozgó értelmezés nagyon is várható hermeneutikai visszahistorizálódása hirtelen fel is függesztheti e kanonizált pozíció folytonosságát. S minden bizonnyal ez a helyzet áll elő, ha – intő példa az Ady-recepció állása – a József Attila-szövegek befogadása továbbra is a lírai mű fikcionalitását kitörő olvasáshoz ragaszkodik. Sőt, még akkor is, ha – amint az jobbra ma is még történik – a szubjektum olyan történeti értelmezésének marad foglya, amelyik az aktuális szöveg nyelvi-grammatikai terében képződő retorikai én konstrukcióját az antropológiai alakszerűség totalizáló olvasatának szolgáltatja ki. Egy olyan értelmezési formának, amely elsősorban nem e formai-poétikai létrejövés kontingenciájának *irodalmi* megértésében, hanem a szövegen aktualizálható „sors” valamely jelentésének *ideológiai* megszilárdításában érdekelt. S ekképpen saját szándéka ellenében is cselekszik, mert a *szöveg sorsát* észrevétlen szükségszerűséggel zárja le egy befejezhető történetiség mozdulatlan axiológiájában.

Holott József Attila költészetében – lényegében már a húszas évek második felétől fogva – a kései modernség olyan korszaknyitó szemléleti-poétikai jellegzetességei nyilvánulnak meg, amelyek elválaszthatatlan összefüggésben állnak ennek az időszaknak a máig ható gondolkodástörténeti fordulattal. Hiszen az ember nyelvi konstitúciójának új történeti tapasztalata tette egyáltalán lehetővé annak a retorikai hatasesztétikai hagyománynak az újraéledését, amely új horizontot tárt a műalkotás létmódjára és hatásformáinak működésére is. Az ugyanis, hogy a költészetben a későmodern korszakküszöbön értékelődtek föl igazán az allegorikus alkotásmód technikái, nyilvánvalóan a nyelvi megnyilatkozás retorikai karakterének újrafelfedezésére vezethető vissza. Mindenekelőtt Nietzsche-nek arra a fölismerésére, hogy „a nyelv – leválasztva az erkölcs, ha nem mindjárt a képzés hangjainak jövőmondásairól – már nem nyelv előtti jelentések fordítása, hanem médium a médiumok között”.⁵³ Ami mégis fordítási kérdésként lép be a nyelvi tapasztalatba, az innen fogva olyan törés a látás és a hallás kódjai között, amelyet „nem a folyamatos fordítás, hanem csak a metafora és a transzpozíció képes áthidalni”.⁵⁴ A nyelv retorikai konstitúciójából következő megszakításos/átviteli tapasztalat megkerülhetetlensége ilyen módon nemcsak a nyelvi szubjektum identitásának új konstrukcióját tette a metaforikus mozgás szerkezetén keresztül hozzáférhetővé, hanem magát a nyelv vizuális és auditív kódjai közti viszonyt is. A hang (mint jelölő) ugyanis a fentebbi törés értelmében nem automatikus „leképezője” a vizuális látványnak, s minthogy a kettő között nem áll fönn maradéktalan egybeesés, a hang nem is mondhatja ugyanazt, mint amiben a látvány részesít. A későmodern költészet számára az ösztartozás hiányának ez az allegorikus alakzata már abban is termékenynek bizonyult, hogy rajta keresztül nemcsak a szubjektív bensőséghez kötött monologikus hang(zás) poétikáját ellensúlyozhatta az eredetétől eltávolított („deperszonalizált”) beszéd és a szólamokra bomló beszédhelyzet kettős

vokalitásával. Ez az allegorikus elválasztottság lépett elő a műalkotás nyelvi teljesítményében megnyilatkozó diszkurzív szabadság elsődleges premisszájává is. A diszkurzív kódoltságú „valóság” (hatalmi) konstrukciójával szemben ugyanis épp a költészet – eredettől elválasztott, nyelvi mivoltában pedig uralhatatlan – hangja az, ami „igazabban, valóságosabban, teljesebben képezi le a létet”,⁵⁵ mint a kulturális kódok színlelte „valóság” megjelenítése. Az irodalom esztétikai kisajátítására vonatkoztatva ezért van kardinális kritikai jelentősége József Attila megfigyelésének: „amiként a világ elvész a valóságban, úgy vesszen el a világhiány a művészet valóságában”.⁵⁶

Az irodalmiság ilyen különleges föltértékelése ezért tette lehetővé annak a művészeti ideológiának a leleplezését is, amely az „igazság” reprezentáció-esztétikai horizontjába kényszerített szöveget épp irodalmi mivoltának megnyilvánításában korlátozta a legerélyesebben. Különösen abban, hogy az az esztétikai tapasztalat részévé tegye a nem-szubjektív eredetű hang antireferenciális teljesítménye, illetve a szöveg nyelvi énjének keletkezéséhez kötött olvasás összetartozását. Hisz csak ennek a kölcsönösségnek a későmodern fölismerése alapozhatta meg azokat a költészettörténeti folyamatokat, amelyek a tétlen kontempláció – szövegtől elkülönült – befogadásmódjának episztemológiai érdekelttségét a forma kiteljesedésének folyamatában részesülő olvasás felé fordították. „A »képződmény« meghatározatlan jelenítésében – írja erről Gadamer – az rejlik, hogy valamit nem annak előre megtervezett kész-voltára nézve értünk meg, hanem hogy az mintegy belülről kifelé formálódva tett szert saját alakra és talán további képződésben van. Világos, hogy ennek megértése külön feladat. A feladat az, hogy ami képződmény, önmagában építsük föl, hogy megkonstruáljunk valamit, ami nem »konstruált« – s ez magában foglalja, hogy minden konstrukciós kísérlet ismét érvénytelenné válik.”⁵⁷ Aligha véletlen tehát, hogy az olvasás mindenkor alakzataként is érthető szövegnek ez a költészeti episztémé hangsúlyozta először az aktív ráutaltságát a befogadásra. Éspedig úgy, mint ami a forma képződésében mindig új módon aktualizálja az – ezért szükségképpen dialogikus szerkezetű – jelentést. Vagyis leginkább innen látható be, hogy az esztétista formaművészet végleges tökéletességben megalapozott műalkotáseszményét („minden szonett egy miniatűr oltár”*) miként váltotta föl annak korszakos fölismerése, hogy a jelentés elvi lezárhatatlansága csak a megszilárdult morféként létesülő műalkotás dogmáját föladvá léphet be az esztétikai tapasztalatba. „Egy költemény megvalósítása az előadásban – az a költemény”⁵⁸ – írja 1937-ben Valéry. Mindez a műalkotás létmódja felől József Attila értelmezésében is azért lehetséges, mert „a műalkotás olyan megkezdett és befejezett történet, amelyet [...] éppen a megkezdettség állandó be

* Babits: *Szonettek* (1909).

nem fejezésének és a befejezettség állandó meg nem kezdésének végtelenségében észlelünk”.⁵⁹

Szükségszerű tehát, hogy az – önállósult szövegegységektől a kontingens szerveződésen át a jelentéskontinuum felfüggesztéséig – József Attila költészetében is megjelenő allegorikus technikák a modern magyar lírában a szöveg anyagiságán keresztül először tették megkerülhetetlen tapasztalattá az én nyelviségének és metaforikus konstitúciójának összetartozását. Annak esélyével lépve be a költészeti modernség alakulásának történetébe, hogy föltárja az önmagának elégséges szubjektivitás időtlenítő illúzióit. Sőt, a kései Kosztolányihoz képest a költői beszédnek azzal a többlettel, amely a nyelvi viszonylagosságot szöveg és hang konfliktusára is ki tudta terjeszteni.

1 A hatalmas kiterjedésű szakirodalomban ugyanis talán csak Szabolcsi Miklós, Németh G. Béla és Tamás Attila írásai mentén rajzolódtak ki egy szisztematikus költészettörténeti értelmezéshagyomány körvonalai.

2 Renate HOMANN, *Theorie der Lyrik*, Frankfurt am Main, 1999, 19.

3 Utóbb Angyalosi Gergely tette többször is szavá a referencialitás iránti érdektelenséget, ám korrekciós javaslatai egyelőre nemcsak kidolgozatlanok, hanem már előzetes irányultságukkal is korlátozzák a lírai szöveg fikcionális karakterét. Ha ugyanis a pragmatikai (referenciális) beszédhelyzetek lírai megalkothatatlanságának tapasztalata nyomán fölismerjük, hogy a lírai szöveg – mint megnyilatkozás – éppen annak a viszonynak a felfüggesztésén keresztül konstituálódik, amelybe a referenciális elv akaratlanul is vissza akarja kényszeríteni, kérdéses, hozzáférhetővé válik-e a líra mibenléte egy olyan axiomatika horizontjában, amely szerint „...minden diskurzus megteremti a maga valóság-relációját. Ez alól szerintem a lírai műalkotás sem kivétel...” ANGALOSI Gergely, *A nyelvtől a nyelvig*, Alföld, 2000/2, 76. Itt vélhetőleg akkor léphetnének tovább, ha a személynévmások pragmatikáját kiiktató fikció elhatárolódási aktusára és annak funkcióira irányítanánk kérdéseinket, s innen vennénk szemügyre: milyen „valóság-relációt” teremt a valóság konstrukciójától való elkülönülés eseménye?

4 Paul DE MAN, *Hypogramm und Inschrift* = Anselm HAVERKAMP (szerk.), *Die absolute Metapher*, Frankfurt am Main, 1998, 403.

5 SAJÓ László, „Alkosd meg végzed” = FENYŐ D. György–GELNICZKY György (szerk.), *Költőnk és korunk. Tanulmányok József Attiláról III*, Bp., 1981, 396.

6 TVERDOTA György, *Íhlet és eszmélet*, Bp., 1987, 367.

7 SZUROMI Lajos, *József Attila: Eszmélet*, Bp., 1977, 9.

8 TVERDOTA, i. m., 335.

9 SZABOLCSI Miklós monográfiájának záróköte annyiban nyitva hagyja a kérdést, amennyiben csupán utal – odaértve saját korábbi nézetét is – e fölfogásokra. S bár most határozottan nem foglal állást mellettük, nem is határolja el tőlük magát. Lásd: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*, Bp., 1999, 483., ill. 951.

10 Nietzsche köztudottan a Schiller-féle kórusértelmezésből származtatja a költészet beszédének ezt a szabadságát: „A kórus bevezetése a döntő lépés, amely nyíltan és becsülettel hadat üzen minden naturalizmusnak [értsd: valóságreferenciának – K. Sz. E.] a művészetben.” Friedrich NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, Bd. I., München, 1999 (Neuaufl.), 54–55. Illetve: „...a kórus élő fal a rohamozó valóság ellen...” Uo., 58.

11 Hans-Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, Bd. 2., Tübingen, 1993, 352.

12 Uo., 360.

13 VAS István, *A félbeszakadt nyomozás*, Bp., 1967, 252.

14 HALÁSZ Gábor, *Új verseskönyvekről*, Nyugat, 1935. ápr. 1., 325.

15 NÉMETH G. Béla, *Petőfi – Ady – József Attila?* = TASI József (szerk.), *„A Dunánál”*. Tanulmányok József Attiláról, Bp., 1995, 110–111.

16 Heinz SCHLAFFER, *Die Aneignung von Gedichten*, Poetica, 1995/1–2, 52.

17 „A lírai költészet középpontja- és tulajdonképpeni tartalmaként [...] a konkrét poétikai szubjektum, a költő kell hogy megjelenítse magát.” G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen zur Ästhetik*, Bd. III., Frankfurt am Main, 1986, 439.

18 Lásd John R. SEARLE, *Expression and Meaning*, Cambridge, 1979, 13.

19 A formativitás elve a megalkotott mű alakját követő, ahhoz igazodó interpretációt feltételez. Olyat, amely nem (le)zárt és „előzetes” képződöttséget tulajdonít a „formának”, melyhez a jelentés valamiképpen „viszonyul”, hanem – mivel a szöveg csak hozzáférhetőségén keresztül nyújthat „forma”-tapasztalatot – a szöveg igénye szerint működik közre a mű konzisztenciájának képződésében. E kölcsönösség alapján a képződésben részesülő interpretációs közreműködés a művet saját létének formája szerint – mint igazságot – helyezi bele a valóságba, ezért „se nem egyféle, se nem önkényes”. Luigi PAREYSON, *Az interpretáció eredendő volta*, Athenaeum, 1992/2, 129. Belátható tehát, hogy e dialogikus képződés mikéntje eleve azért jelentésszerű, mert „a szépnek a természetben való érzékelésére és megragadására képes szemlélet már önmagában is alakteremtés [figurazione], olyan formálás, mely nem reprodukál, hanem alakít s maga az értelmezett forma: pillantás, mely már fest; hallás, mely már énekel...” PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, 1988, 216. (Az idézett szövegrész FEHÉR M. István fordítása.)

20 „A versszakok nem fűződnek föl egy gondolatmenet közös szálára, nem illeszkednek szoros kompozícióba, egymáshoz képest mellérendeltek, laza ciklus-szerkezetet alkotnak. [...] A 12 rész tehát valahogy úgy kapcsolódik egymáshoz, mint egy filozófus aforizmagyűjteményének darabjai.” TVERDOTA, *i. m.*, 331. E fölfogás továbbfejlesztett változata azonban meglehetősen kétarcúnak bizonyul. A szerző itt ugyanis egyrészt engedéke-

nyebb, mert hol a „költemény”, hol a „ciklus” megnevezésre téved a tolla, ugyanakkor a diszkurzív tiltás eszközeivel meg is erősíti saját korábbi álláspontját: „Az Eszmélet esetében azon lehet vitatkozni, hogy milyen fokú a költemény 12 egységének önállósága. Az azonban aligha képezheti vita tárgyát, hogy nem elsődleges, hanem másodlagos értelemben vett szerkezettel állunk szemben. [...] A ciklus a maga egészében sorozat jellegű.” TVERDOTA, *József Attila*, Bp., 1999, 104.

21 Lásd SZABOLCSI, *A verselemzés kérdéseire* (József Attila: *Eszmélet*). Bp., 1968, 129–132. Megjegyzendő, hogy a szerző utóbb felülvizsgálta akkori értelmezését: „Ma már magam sem látom szintézisnek ezt a szakaszt, mint korábban, inkább amolyan nem befejezett befejezésnek.” [...] „Az Eszmélet vége ennek a kettős megosztottságnak nagy erejű metaforája.” SZABOLCSI, *„Kész a leltár”*, 356.

22 A „jelentésátvitel” grammatikai szabályozatlansága következtében ugyanis a szinekdochikus tartalmazottság olvasata a belülről, a szintén lehetséges metonimikus értelmezés viszont a kívül-lét képzetét erősítheti meg.

23 Hans BLUMENBERG, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, 134–135.

24 GADAMER, *Gesammelte Werke*, Bd. 8., 343.

25 JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930*. Szövegek, Bp., 1995, 96.

26 Uo., 88–89.

27 NIETZSCHE, *KSA Bd. 1*, 883.

28 Hogy a filológia ilyen kérdezésmódját miként vezeti szükségképpen *iradalmon kívüli* – s a szakmai illetékesség szempontjából nagyon is ingoványos – területekre az ellentmondást kitörő tudás igénye, azt példászerűen képezi le annak a gondolatmenetnek a kényszerpályája, amely a vers eredetét képtelen elválasztani az egységes („normális”) szerzői individualitás antropológiai dogmájától: „Alkotni, tudva, hogy örülnek tartják és rettegve a megőrüléstől... van-e ennél végletebb alkotáslélektani helyzet? Egy könyörtelenül előrehaladó széthullási folyamat egyfelől, amellyel szemben az ideg orvosok, pszichológusok tehetetlenek, és amely ráadásul tudatosul is a betegben, és bámulatos szellemi-művészi koncentráció másfelől... Létezhet-e egy személyiségben ennél ellentétesebb

tendenciák? Természetes, hogy a filológus kutatni kezd a mű megírásának lélektani motívumai után.” (TVERDOTA, *i. m.*, 368. [kiem. az eredetiben].) Ami itt természetes, az talán csak annyi, hogy a kiinduló kérdés ideológiai implikációja sohasem az irodalomhoz vezet el a filológiát, hanem csupán egy másik szaktudományhoz. De elképzelhető olyan nézet is, mely szerint egyáltalán nem természetes, sőt, mind az irodalomtudomány, mind a pszichológia azzal jár jobban, ha nem filológus kutat „lélektani motívumok” után.

29 Julia KRISTEVA, *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main, 1978, 106.

30 Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek bei Hamburg, 1985 (14), 17.

31 KRISTEVA, *i. m.*, 106.

32 Paul DE MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main, 1993, 88.

33 G. W. F. HEGEL, *Ästhetik*, Bd. I., Berlin/Weimar, 1976 (3), 387.

34 Uo.

35 TAMÁS Attila, *Líra a XX. században*, Bp., 1975, 64–65.

36 Uo., 65.

37 SZABOLCSI, „Kész a leltár”, 200.

38 Lásd SZUROMI, *i. m.*, 13.

39 Lásd SZABOLCSI, *A verselemzés kérdéseihez*, 50.

40 Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit*, Frankfurt am Main, 1981, 63.

41 Lásd SZUROMI, *i. m.*, 92.

42 TAMÁS Attila, *József Attila = A magyar irodalom története*, VI., Bp., 1966, 366.

43 Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2., Frankfurt am Main, 1991, 481.

44 Uo., 480.

45 Vö. SZIGETI Lajos Sándor, *A József Attila-i teljességigény*, Bp., 1988, 193–196.

46 „...Én a proletárságot is formának látom [...] és ilyen értelemben élek motívumaival. [...] ...tartalomnak látják [...] azt, amit én a rokotalanságban egyre nyomasztóbb öntudattal formaként vetek papírra.” JÓZSEF Attila *Válogatott levelezése*, sajtó alá rend. és jegyz. FEHÉR Erzsébet, Bp., 1976, 318.

47 JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930*, 31.

48 A „Költőnk és Kora” harmadik sorának kéziratváltozata. JÓZSEF Attila *Összes versei II*, szerk. STOLL Béla, Bp., 1984, 411.

49 Lásd HANKISS Elemér, Szabolcsi Miklós: *A verselemzés kérdéseihez*, Alföld, 1969/4, 65.

50 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az elidegenített nyelv „beszéde”*. It 1993/3, 347–364.

51 Lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Az idegenség poétikája?* Jelenkor, 2000/3, 281–304.

52 JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1937*, szerk. HORVÁTH Iván, DEVESCOVI Balázs, GOLDEN Dániel, Gépeskönyv 1999 [130.], www.sulinet.hu

53 Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibungssysteme 1800–1900*, München, 1995 (3), 234.

54 Uo., 236.

55 NIETZSCHE, *KSA Bd. 1.*, 58.

56 JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930*, 127.

57 GADAMER, *Gesammelte Werke*, Bd. 2., 358–359.

58 Paul VALÉRY, *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt am Main, 1987, 215.

59 JÓZSEF Attila, *i. m.*, 119.

József Attila „személyessége”

Különös pillanat az, ha az ember abba az életkorba érkezik, amikor nem külső felszólítás, hanem belső indíttatás alapján érzi szükségesnek azt, hogy elmúlt életét értékelje. A személyesség érzete, ami az élettörténetből mind nyilvánvalóbban kibontakozik, biztosan összefügg esztétikai élményeinkkel, ezek közül is leginkább olvasmányaink hatásával. Életem egyik legnagyobb olvasmányélménye és gondolkozásom egyik centrális problémája József Attila költészete volt.

Vajon miért? Személyes élményről beszéltem, és kénytelen vagyok feltételezni, hogy az olvasói élmény személyessége a költői hatás személyességéhez kapcsolódott.

Az a költői modell, amely József Attila verseiben megtestesül, többet adott számomra, mint esztétikai élményt. Még akkor is, ha az esztétikai élményt az emberi természet egyik legfontosabb komponensének, az emberi lét egyik legfontosabb ismertetőjelének fogjuk fel. Az az esztétikai hatás azonban, amely József Attila költészetével egész életemben elkísért, túlnőtt önmagán, és az esztétikumot ontológiává, az emberi konpassió mintájává tágította, és olyan olvasói sejtéshez segített, amelyben költő és olvasó távolsága szinte megszűnt, és az olvasó megérezhette egy másik szellemiséggel történő azonosulása élményét. A létezés megélésének nyilvánvalóan József Attila életművében találtam meg a számomra követhető példáját. Életművének elemzése azonban csakis mint költői mű jöhetett számításba – nem műfaji kérdések miatt, hanem azért, mert ez a benne felismert lételmélet csak a költészetten belül fogalmazható meg, tehát csakis ezen a nyelven kifejezhető.

A vers élményének átvétele azonban sohasem valósulhat meg teljességében. Úgy érezzük, mintha a József Attila-i vers helyettünk szólna, vagy, helyesebben, mintha a versben mi magunk szólalnánk meg, azt kifejezve, amit mélyen tudatunk alatt magunk is szeretnénk kimondani. Ugyanakkor pedig rácsodálkozva vesszük észre, hogy a vers sodrása sokszor úgy ragad magával bennünket, hogy azt inkább érzelmeinkkel, hangulatunkkal, a képi beleéléssel vagy a vers zenéjével történő azonosulással, mintsem értelmének teljes áttekintésével követjük. Ha elemzéseink során bizonyos pontokon mégis az értelmezés problémái kényszerítenek megállásra, ez többnyire azért törté-

nik, mert nem egy József Attila-verset, vagy legalábbis annak valamely részletét kell rejtélyesnek tartanunk, nem egy József Attila-versnél kell megállnunk a paradoxonok értelmi átcsapása előtt, vagy megdöbbenünk e végletekig verbalizált, gondolataiban következetesnek tűnő költészet alogikus buktatóinál.

Nem kívánom most mindazokat a lehetőségeket felsorolni, amelyekkel megpróbáltam ezt a költészetet megközelíteni. Jelenleg egyetlen vonását szeretném kiemelni, olyan fogalmat, melyet a költészet elemzésekor eddig nem igen szoktunk használni: írásainak személyességét.

Erről a költői személyességről szeretném néhány vázaltszerű gondolatot elmondani.

A probléma két oldalról közelíthető meg. Az egyik: az egyén tudása önmagáról – ami a valóságban csak a másikról való tudásban lehet láthatóvá és érzékelhetővé. De ez a Másikról való tudás csak az Én látásmódjának tisztaságában körvonalazódhat. Én semmiképpen nem lehet Te nélkül, viszonylat nélkül, úgy is mondhatnánk, körvonalak nélkül. Ezek a kontúrok pedig határvonalak, egyszerre tételezik fel a külső világ létezését (mondhatjuk a Másikét) és a belsőnek formációját, valamiféle formát még akkor is, ha a kifelé formát mutató entitás belül kaotikus képet rejt is magában. A tiszta kontúrban azonban ritkán találunk kaotikus belső világot, ez, feltételezhetően, a körvonalak kuszaságán is meglátszana. Legalább ennyi rend, a határoltság rendje biztosan megvalósul az Én–Te viszony komplexitásában. Így tehát annak a személyességnek, amely József Attila költészetét és egyben költészete általános rendezettségét jellemzi, egyik megközelítési módja a perszonalista filozófiában rejtőzik. Természetesen nem akarattal, tudással, olvasmányélményekkel létrejött szándékosságot értek ezen. A személyesség amúgy sem lehet megfontolás vagy akarat műve: mindig csak utólag, sohasem a magatartás kialakulásakor gondolható el. Mégis: vannak olyan egyezések, amelyek a kimondás kísérteties hasonlóságát demonstrálják. József Attila fiatalkori sorai: „Hiába fürösztd önmagadban / csak másban moshatod meg arcodat” (*Nem én kiáltok*) akár Martin Buber *Én és Te* című könyvének emblémája is lehetne. Nem kevésbé közelíti meg a perszonalizmus egyik alapgondolatát, a Másik egzisztenciális fontosságát József Attila költészetének egyik legfontosabb motívuma, a hiány paradoxonába foglalt jelenlét mint a világ rendezettségének feltétele: „Az árnyékok kinyúlnak / a csillagok kigyúlnak / fellobognak a lángok. / S megbonthatatlan rend szerint / mint úrben égitest kering / a lelkemben hiányod” (*Az árnyékok...*). A József Attila-i világrendben a Másik mindig megszólított, a beszéd mindig dialógus, az olvasó mindig megszólítottnak érezheti magát, pontosabban mindig azonosulhat az általános, tehát a mindenkit magába foglaló megszólítottal. Feltételezésem szerint ez szorosan összefügg a magányérzet személyességével: a szenvedő magányos nem az úrral áll szemben, hanem a Másik hiányá-

val, pontosabban a hiányban testet öltött negatív jelenléttel. Annak ellenére így van ez, hogy a hiányzó másikat József Attila gyakran az úr képében jeleníti meg, de az úr ilyenkor is mindig mint a hiány metaforája, mint a *van* negatívja látható. Valószínű, hogy ez József Attila költészetének nagyfokú verbalizáltságával, a beszédben automatikusan feltételezett kommunikatív befogadóval függ össze.

Annál is különösebb ez, mert a személyesség másik komponense ennek éppen ellentéte, a költői képteremtés. A dialógus ellentéte a kép stabilitásában, befejezettségében; nem mozdulatlanságában, hanem változatlanságában. Ez is két elem kapcsolata, az Én és a Másik itt is kölcsönhatásba lép egymással: a megfogalmazás forrása, a vers tudatba lépésének előzetese és a kimondás, a megformálás között közvetlen kapcsolat jelentkezik. A hangsúly a közvetlenségen, a kapcsolás egyenes, rövidre zárt útján van, ami, egy elektromos kisülés módján, hirtelen képben ölt testet. A József Attila-i kép nem illusztráció, nem segítője a tartalom kimondásának, hanem a tartalom primer testetöltése, a tudatba lépés legősibb, elsődleges formája, a személyiség legmélyebb, archetipikus, az absztrahált mondanivalót mélyen megelőző szintje. A metaforaképzés legmélyebb teremtőerejében ez sem egyéb, mint az Én projekciója egy képben megjelenő Másikra, hiszen a metaforát, mint képet, a költő közvetlenül a meglátásban teremti meg. A kép egyszerre kivetülése közlendőjének és a közlendő felismerése a látványban, abban a látványban, melyet valójában ő teremtett, de amelynek teremtéséről nincs tudomása. Mint Levinas írja: *A tudat önmagához tér vissza, miközben a látványba menekül.*

József Attila metaforái nem általánosíthatók, de nem is olyan szubjektívek, hogy az olvasónak nehézséget jelentene megértésük. Valamennyiben benne rejlik a személyesség közvetlensége, pontosabban a személyesség hitelessége. Ez a hitelesség abból fakad, hogy a gondolat közvetlenül, még gondolatná-válása előtt alakítja ki a metafora képi komplexitását, azt a tovább-bontathatatlan komplexitást, amelyet a gondolat nyelvére lefordítani nem, hanem csak transzponálni lehet, és ami, éppen ezért érezteti a gondolat, az értelem funkcióját, s benne az értelemmel, a nyelvvel kimondhatót, de sohasem adja, adhatja meg egyetlen definícióját.

S ne feledjük: ez a képbe-vetítés a differenciált értelem kimagasló egyéniségétől származik, aki mintha ösztönösen tudná, hogy a benne élő végtelenül pontos, árnyalatokban élő differenciáltságot fogalmakkal úgysem lehet kifejezni, hanem csakis a képek másféle eszközeivel, a tudatnak a szavaktól alapjaiban különböző formájával, tehát megint csak a mással, a Másikkal. Ismét Levinast idézem: *az ész meghatározza a jelentés, s nem a jelentést határozzák meg az ész személytelen szerkezetei.* A megszólítás vagy a megszólíttatás verbális világa és a fogalmihoz képest nem-verbális közeg így egyesül, és így vetül a Másikról visszatükröződve a személyes Én-re. E tükrözés nélküli direkt módon a személyiség képtelen lenne megnyitni vagy megláttatni önmagát.

Mindez azonban nem a direkt megnyilatkozás hiányát vagy megkerülését jelenti. A József Attila-i paradoxon lényege, hogy a kifejezés, az önmegmutatás olyan kerülővel – a Másik bevonásával – történik, ami egyedül teszi lehetővé a különböző közvetlenség érvényesülését. Tétélezzük fel, pusztán a didaxis kedvéért azt, hogy minden költészet spontán kifejezés, sőt, spontán önkifejezés. Ehhez azonban szüksége van a bennünk megvalósuló Másik tudattalan bevonására. Nélküle egy nem-bennünk élő, idegen Másik bevonására kényszerülne, s ez, mint spontaneitás, lehetetlen lenne. Kizárólag a szakvak általi kifejezés szintjén, egy idézőjelben megvalósuló költőiség, mondhatnánk egy minden költőiségben megvalósuló objektivitás eltávolítottsági aktusában valósulhatna meg. József Attila Másikja az oda-vissza tükrözés folyamatában az én és a másik közötti vibrálás stroboszkópjává válik, és ebből teremődik meg az a személyességélmény, amely különös metaforaképzési technikájában érvényesül. Erről azonban külön tanulmányban kellene beszélnünk.

Azt tehát, amit József Attila költészete személyességének nevezünk, bízást mondhatnánk az olvasó személyes megszólítottság-élményének is. A személyesség fogalma a teremtés és a befogadás, a megszólítás és megszólítottság aktusában felcserélhető egymással, a vers tartalmi feldolgozásában költő és olvasója szinte a végtelenségig eltávolodik, érzelmeiben pedig szinte a határok elmosásáig egyesül. Ez teremti meg a költői nyelvnek a mindennapitól különböző jellegét, s ezen át a verset olvasó ember befogadói attitűdjének minden más művészettől eltérő élményét. A recepció azonban visszahat az alkotóra, és ebben az oszcillációs mozgásban, részben az alkotó személyességének pulzációját átvéve, a költői kép minden eleme megelevenedik, az én személyessége pedig a világállapot személyességébe vált át.

Hogy csak egyetlen példát említsek, ennek a világállapotnak, a külső és a belső egymásra vetülő életteliségének kifejezője az *Óda* kezdete: „Itt ülök csillámló sziklafalon...” József Attila költészetében nemcsak a költő Énjének, hanem az objektív világnak személyessége válik az olvasó nehezen megmagyarázható és tökéletesen átérezhető élményévé.

József Attila „háromgarasos” versei

„Denn ein Haifisch ist kein Haifisch,
Wenn man's nicht beweisen kann.”
(Bertolt Brecht)

József Attila költészetének életszerűségét messzemenően igazolja, hogy az újabb meg legújabb irodalomtudományos „iskolák”-at arra ösztönzi, szinte kényszeríti: eszköztárukat, fogalmi apparátusukat, eljárásaikat szembesítsék mind e költészettel, mind annak befogadástörténetével. Miközben az életmű értékelésében és értelmezésében nem egyszerűen hangsúly-eltolódásoknak vagyunk tanúi, hanem a filológiai feltárást, az esztétikai kapcsolódási pontok vizsgálatát sem mellőzve, fény derül(het) arra, miképpen történhetik egy olyan típusú újrakanonizálódás, amely az élő irodalom meg az élő irodalomelmélet/történet találkozási pontjainak kijelölését (is) segítheti. Ott és akkor bizonyul valóban termékeny(ítő)nek a József Attila-kutatás, ahol és amikor a magyar irodalmi gondolkodásban egyre sürgetőbbé váló világirodalmi átrendeződéshez járul hozzá. Azaz József Attila tágabb kontextusának átvilágítása részint világirodalmi helyének, eddig talán némileg rejtve maradt pozicionáltságának pontosabb ismeretét célozza meg, részint a valamivel korábban tételezett, Szabó Lőrinc mellett József Attilához fűzött „paradigmaváltást” igyekszik továbbértelmezni.¹ Ami ugyanakkor feltétlenül gátolja a kutatást, hogy

- a XX. század magyar „kritikatörténete” megíratlan,
- a XX. századi magyar műfaj-történet és műfajelméleti gondolkodás története (az előzővel összefüggésben) szintén,
- a József Attila-„kultusz”-ról jóval többet tudunk, mint a József Attila-értelmezések (például kortársi reagálások) történetéről – állítom ezt olyan értelemben, hogy a kanonizálódás problematikus voltának csupán a részletei (és nem bizonyos, hogy a leglényegesebb részletei) ismertek,
- korábban túlhangsúlyozódott és mindenekelőtt (egyoldalúan) politikai-szematikus felfogástól vezettetve emelkedett ki József Attilának pusztán „mozgalmi”-nak, „agitatív”-nak, mainapság legfeljebb használati értékűnek minősített lírája,
- ezzel összefüggésben csak mellékesen, inkább filológiai jellegű figyelem-fölhívás céljából emlegette a kutatás ennek a verscsoportnak lehetséges tágabb kontextusát, nevezetesen Bertolt Brechtnek Budapesten is játszott, érdekes, messze nem egyértelmű „visszhangot” keltett *Dreigroschenoperjé*t:²

így arról is kevés szó esett (vagy az is elfelejtődött), hogy a József Attila baráti és szellemi környezetében költővé érő Faludy György szintén Villon német (nyelvű) adaptációjából indult ki az évtized legviharosabb sikerű verseskötete megalkotásakor,

– végezetül: mindenképpen további, az eddiginél mélyebb megfontolásokat érdemel, hogy költőnk jószerivel egy lendületben alkot olyan című műveket, mint *Ballada*, *Elégia*, *Óda*.³ A műnem verscímmé poetizálása feltehetőleg egy olyan költői vitapozíció kirajzolódását teszi lehetővé, de legalábbis olyat sejtet, amely talán a költő elhatárolódását jelezné a közkeletű műnemi fogalmaktól, vagy: a műnem történetéhez képest elmozdulást ígér. Amit minden bizonnyal nem túlzás akképpen értékelni, hogy a pusztán műnemi megjelöléssel kétségbe vonódik egy költői felfogás, amely eleddig jószerivel csak valamiről/valakiről szóló balladát, valakihez/valamihez címzett elégiát vagy ódát ismert.

Mindezeket a sejtéseket, olvasási tapasztalatokat végig gondolva nem érzem teljesen haszontalannak a(z újra)kérdéssel: a például Erich Kästner működéséhez fűzött használati líra⁴ alkalmazható-e József Attila életművének egy verstípusára(?), szektorára(?), műfajban konstituálódó szegmentumára(?). Vagy: a *Dreigroschenoper* songjaival⁵ együtt tárgyalhatók-e bizonyos, a mozgalmi-agitatív lírába sorolható József Attila-versek? Mennyiben értelmezhetők, értelmezhetők-e a magyar verstörténések új(szerű) változataiként? Túl azon, hogy a versek szókinszét illetőleg a „prózaiság”, a hétköznapiság, sőt: hangsúllyal a tolvajnyelv át poetizálódik, nem kizárólag és talán nem is elsősorban környezetrajzi funkciót betöltve... Továbbá: miképpen értelmezhető az, hogy az első megközelítésben közvetlen politikai intenciók „bonyolult” kötött formában kapnak (bármiként értékeljük, annyit azért elismerhetünk, hogy) irodalmi, „lírai” alakot. Megelégedhetünk-e azzal a szinte magától adódó állítással, hogy egy „nem-irodalmi” gondolat formaművészetet, nagyfokú költői mesterségbeli tudást igénylő versben kerül elénk, és ennek következtében feszültség keletkezik egy közhasználatra szánt „tartalom” és egy számottévó irodalmi vonatkozásrendszerrel gazdag „forma” között, és ez a feszültség a költőiség-irodalmisság átértékelődéséhez vezethet?

Annyi bizonyos, hogy még élnek (bár nem vagy csak szűk körben hatnak) olyan nézetek, amelyek a szóba jöhető versek „világnézeti” üzenetét hangsúlyozták, és helyezték a líraszemlélet centrumába. Ugyanakkor József Attila világnézete alakulástörténetének kutatói kevésbé foglalkoztak e versek (vélt vagy valódi) „világ”-szerűségével,⁶ és inkább a bölcseleti, elméleti stúdiumokból kiolvasható mozzanatok elemzésére vetették a súlyt.⁷ További problémaként említhető, hogy egy valamiképpen „küldetési” költészet megítélésében a vélemények erősen meg vannak osztva, az ilyenfajta irodalmat nagyra becsülő, illetőleg részlegesen vagy teljesen elvető szemlélet képviselői szerint. Márpedig József Attila kifejezetten „mozgalmi” verseinek

sora majdnem párhuzamosan halad (például) Illyés Gyula lírájának fordulatával, mikor is az avantgarde-től való elfordulás után lehetőséget kínált arra, hogy később a népi írói mozgalom reprezentánsaként könyveltessék el. Nem kevésbé figyelemre méltó tény, hogy Bertolt Brecht lírájának „mozgalmi”-vá, szinte alkalmivá, mindenesetre agitativvá, kifejezetten politikussá válása⁸ nagyjában-egészében erre az évtizedre esik; és az évtizedforduló európai történeti eseményeire hivatkozva ezt a költői-költészeti váltást a kortársak egy része el tudta fogadni. Anélkül természetesen, hogy a költészet más változatai kiszorultak volna az európai irodalmi kánonból. S anélkül, hogy a „mozgalmi” lírát művelő költők megmaradtak volna pusztán „használati értéket” termelőeknek.

Mindez azonban nem teszi könnyebbé annak vállalását, aki az idevonatkoztható versek újraolvasásából poétikai következtetések levonását tűzi ki célul. Az talán nem vita tárgya, hogy e versek nem iktathatók ki József Attila életművéből, a teljességre törekvő monografikus munka természetszerűleg foglalkozik velük, igyekszik megkeresni helyüket az oeuvre-ben.⁹ Az természetesen némileg megkönnyíti a monográfus dolgát, hogy a szerzői életrajzot is felvázolja, ennek következtében nemcsak a személyiség érdeklődési köréről kénytelen szólni, hanem a tágabb értelemben vett tevékenységi formák bemutatását sem mellőzi. Ennek során József Attila politikai-agitativ munkája is szóba kerül, és a mozgalmi versek készítése része lehet ennek a fajta tevékenységi formának, mint ahogy a Brecht-pályakép is életrajzi fordulatokkal erősíti tézisé: a szerző világnézeti változásai szoros összefüggésben vannak a történelembe vetett egyéniség „lereagálási” gesztusaival.¹⁰ Efféle vizsgálat József Attila esetében sem mondható indokolatlannak. Ám csupán külső okokkal magyarázni verstörténéseinek rendjét, nem bizonyosan tartozik a legcélszerűbb eljárások közé. Ugyanis éppen a poétikai tényezők értelmezése szenved kárt: így nem kapunk választ arra a kérdésre, hogy az ún. kötetlenebb formák miért szorulnak háttérbe, jóllehet költői gyakorlatában a húszas években elég jelentős tapasztalatra tett szert ezen téren. Nyilván az avantgarde-nak az 1930-as esztendőkre bekövetkezett „alkonya”, mondhatjuk azt is: az avantgarde „presztízsveszteségei” az egyes költői életművekben a klasszikus vagy archaikus formákhoz való visszatérést sürgették, ezt látjuk például a cseh poetizmus költői vezéregyénisége, Vítězslav Nezval esetében. Aki a szonettek és éppen a villoni balladaformák művelésével jeleskedett, szinte József Attilával egy időben, ez utóbbihoz megalkotta Robert David nevű alteregóját, a maszkos líra egy, a XX. századi vonásokkal felruházott, „törvényen kívüli” személyiségét. Ugyancsak kevésbé megválaszolható a pusztán életrajzi háttéranyag ismeretében a villoni balladaforma találkozása a (költői) szókincs differenciálódásához, rétegzettebbé tételéhez, mintegy „prózaivá” degradálásához vezethető törekvéssel. Nevezetesen naprakész (költői) válaszok nem a kor irodalmiságának nyelvén hangzanak el, ha-

nem a versekbe rétegzenek nem egyszerűen megszólalási formákat, hanem nyelviileg kifejeződő lételehetőségeket, sorsválasztást. Azt készséggel elismerem, hogy akár határozottnak is minősíthető „világnézeti” előfeltevések húzódnak meg a versek egy részének „háttéranyagá”-ban, s ezek az előfeltevések a korszak politikai irányaira is reagálnak. Ám nem *csak*, helyenként még nem is elsősorban azokra, hanem – legalább olyan mértékben – személyiségfelfogásokra, a személyiségek versbeli szituálhatóságára. Ami egyben akként is értelmezhető (minthogy a nyelvi rétegződés poétikai értéket képviselhet!), hogy átstrukturálódik a megszólíthatók, megszólítandók és megszólítók köre. Hasonlat formájában ez úgy írható le, hogy afféle fordulat játszódik le, mint a genera dicendi szétírásakor: a műfaji-hangnemi/hangvételi megfelelések helyére a tónusvegyítés kerül, ennek következtében a tragikusnak tartható sorsokról az addigiaktól eltérő vélemény formálódik. József Attila „háromgarasos” versei élnek a Kästner-típusú használati líra anyagával,¹¹ feldolgozhatónak és versbe illeszthetőnek jelzik az új tárgyias-ság világából származó irodalmi megoldásokat,¹² és nem utolsósorban a megjelenítendő világ ironikus átvilágítását végzik a tónusvegyítésnek minden eddiginél radikálisabb eszközeivel. József Attila a költészet lelehetőségeit nem egyszerűen a – például – Brecht songjaiban bevált eljárással gazdagítja, inkább a költőiség és a nem-költőiség közötti átjárhatóságot tételezi, oly „rétegnyelvek”-ből szerkeszt össze verset, amelyek egymással ellentétesnek gondolt személyiségeket, „világok”-at reprezentálnak. A cél korántsem a harmóniához jutás/juttatás, éppen ellenkezőleg: a harmónia szokványos összetevőit alkalmazva a diszharmónia jelzése; miként a *Dreigroschenoper* egy duettjének keringőparódiája egyszerre szólal meg érzelgősen és érzelgősséget gúnyoló hangnemben. Ilyenformán a fegyelmezett előadás meg az ennek az előadásnak látszólag kevésbé megfelelő szókinccs szintén egyszerre érzékelteti azt, ami szerzői „üzenet”-ként „realitás”-nak minősíthető, meg azt, ami ennek esetleg groteszk változata.

Éppen ezért vethető föl a (szokványos, de ezúttal kissé bonyolultabban és távolabbról indított) kérdés: ki beszél? Tudniillik ki a versben a megszólító – aki azt igyekszik elhitetni, hogy sokak nevében szól. Meg azt is, hogy fel van jogosítva a szólásra. Azt, hogy kihez beszél a beszélő, könnyebben meg lehet válaszolni. Egyszerűen: mindenkihez, „összetettebben”: aki be tud lépni a nyelvjátékba. Ismét egyszerűen: kihez fordul az egyetértés igényével, kihez fenyegető hangsúlyokkal? Egyáltalán: a verskezdő megszólítások eleve hallgatóságot, megszólítottakat tételeznek, s a verseket az életmű más szegmen-seihez kapcsoló utalásrendszer azt látszik sugallni, hogy a (költői) megszólalásnak ez az egyik, éppen időszerű formája.

A bonyolultabb, távolabbról megindítandó magyarázat érdekében a *Dreigroschenoper*hez, annak kiváltképpen néhány songjához fordulhatunk. A mű egyik „találata” a zene és a szöveg egymásnak felelgetése; sem a szöveg nem

változtat a dallamán, sem a dallam a szövegén, egy és ugyanazon közlési formának más-más jelrendszerben elhelyezett változatai. Ami összefűzi őket, az egyrészt a kontextus, amelyben fölhangzanak, a színpad, a színházi előadás, tehát a különleges helyzet, másrészt az előadó, a közvetítő személye. Itt, ezen a ponton említendő meg, amiből kiindulva a József Attila-versek beszélője nagy valószínűséggel értelmezhető.

Mint ismeretes, a Brecht-színművekben dramaturgiailag rendkívül fontos az elidegenítési effektus, amely szerint az előadó az egyik szerepből (amellyel illúziót kelt) átlép egy másikba (amely egy másfajta illúzió keltését eredményezi, párhuzamosan az első illúzió szétrombolásával); a színész kilép szerepköréből, de szerepében marad, részint úgy, hogy a prózai szöveget fölcsereéli verses szöveggel, amelyet énekelve mond föl. Műfajilag mintha az operett metódusa szerint járna el, valójában az operett-metódustól is elidegenít. A verses-zenés előadás értékelhető az eseménysor „megakasztó” mozzanataként, valaminek az elbeszéléseként, amely „metaforikus” viszonyban állhat a színmű cselekményegységével, vagy egy-egy részletet, „jellemet” (pars pro toto módon) értelmezhet. Mindenképpen tanulságot von le, majdnem didaktikusan közli (helyenként olyannyira didaktikusan, hogy az már ironikusan hat) a nézővel, miről miként kellene gondolkodnia, ha helyesen akar gondolkodni. Még egy fontos mozzanat/jelzés adja a néző tudomására, hogy mi következik, próza helyett vers vagy/és ének. Amit vélhetek úgy, hogy felhívás történik annak tudomásulvételére, hogy műfajváltás „tétetik folyamatba”. De vélhetek úgy is, hogy a színházban-lét hangsúlyozódik, a referencialitás erősödik abban az értelemben, hogy a színházi környezet és műforma struktúráképző hatalmára figyelmeztet szerző és előadó, ám a referenciális értelmezéstől elidegenít szerző és előadó: a dalszöveg és a zene együtt a képzetesre, a képzeletbelire, az áttételesre utal. Ugyanakkor a nem titkolt célra törés, a kigúnyolandó határozott megcélzása, a pátosz nevetségessé tétele látszólag „lírátlanít”, amennyiben a lírainak egy hagyományosabb körülírására gondolunk. Az új tárgyiasság (Neue Sachlichkeit) programszerűen számol le a késő expresszionista periódus szubjektivistá „izmusai”-nak inflációjával – írja a témakör monográfusa –,¹³ s az új irány elméletészei, de írói is azt sugallják, hogy a műalkotás helyén maga a tárgy áll, a dolog a maga autentikus valójában. A látszat kompromittálódott, a varázs szétfoszlott. Yvan Goll egy írásában minden pátosz, minden retorika, minden zöngemény, minden lirizálás elvetését tanácsolja. Más (éppen Goll egy versére hivatkozva) beszél a realitás kapitalista viszonyának lírai kifejeződéséről, amelynek helyébe ajánlja a Goll-epigrammát:

Fünf Kontinente zittern,
Wenn der Korn-Preis steigt:
Und nicht wenn du weinst.

Öt kontinens reszket,
Amikor a búza ára emelkedik
De nem midőn sírsz. (nyersford.)

Innen talán csak egy lépés, és a *Dreigroschenoper* második fináléjában találjuk magunkat:

Denn wovon lebt der Mensch? In dem er ständlich
Den Menschen peinigt, auszieht, anfallt, abwürgt und frisst,
Nur dadurch lebt der Mensch, dass er so gründlich
Vergessen kann, dass er ein Mensch doch ist.¹⁴

A kutatás már fölfigyelt a József Attila néhány verse és Brecht színmű-songjai között lehetséges hasonlóságokra, a leginkább a *Haszon* meg a *Bérmunkás-ballada* volna talán beilleszthető a *Dreigroschenoper*-ba,¹⁵ másutt a villoni ballada utóéletébe sorolódik jó néhány József Attila-vers, amelyet magam is odagondolhatónak tartok, ám ezen túl az új tárgyiasság „lírát”-jával is jellemezhetőnek vélek, továbbá nem annyira közvetlenül a középkori francia poéta kései utódjaként minősítenék, mint inkább a XX. századi német Villon továbbértelmezésének. József Attila – mondjuk így – villonládájából jórészt hiányzik a lírai személyiség, egyes szám első személye nemegyszer adja át helyét a többes szám első személynek, a képviselési költészet reprezentánsának. Más alkalommal inkább „ál”-egyes szám első személyről lehetne szólni, a beszélő József Attila vagy a költő helyébe lép (akár a Brecht-színműben a színész ön maga helyére, fenntartva a változás-változtatás illúzióját). Talán jobban kellene az ediginél hangsúlyozni, hogy a *Lebukott* többes szám első személyének „aspektusa” hamar vált át a megszólítottéba: „Elvtársunk, ki még sétálsz, mint fény, gondolj reánk...” S a továbbiakban legalábbis eldöntetlen marad, hogy a többes szám első személyű beszélőt halljuk-e, vagy a fényen sétáló Elvtárs gondolatait. Az aspektusváltás lehetőségeiben a továbbiakban is fennmarad: „Gondoljatok a bűdös küblire...” Másutt tablóvá válik a körkép, s a beszélő szinte „képmutogató”-ként személyesedik meg (*Mondd, mit érlel..., Haszon*), az előbbiben a szakaszkezdet, az utóbbiban a refrén fogja össze a különmű létlehetőségeket. Egymás mellé rendelődnek a „képek”, amelyek korántsem adnak „teljes” létmagyarázatot, a *Haszon* című vers szinte leltárba veszi a foglalatosságokat. A lírai versnek tulajdonított érzelmi aspektust a leginkább a megszólítás személyessége biztosítja. Egyebekben a beszélő tárgyszerűsége tartja távol a hagyományosabb líraiságot az apró képek balladáitól. A *Bérmunkás-ballada* többes szám első személye sem rejt több szubjektívizmust, mint a már említett versek, jóllehet a magánéleti epizódok nem csekély szerepet játszanak a versben. A szakszerű, pontos előadás megkülönböztető sajátossága a három versnek, és ez a látszólag kevéssé megválogatott szókincs, a ritkán különös jelzők alkalmazása, és talán a leginkább a *Bérmunkás-balladában* fölbukkanó „mitologizálás” („elültetjük a világ fáját”) a városi folklórhoz közelíti a költeményeket. Éppen a városi folklórnak a szubkulturális környezetből fakadása, e környezet hétköznapijainak megszólaltatása visz egészen közel az új tárgyiassághoz, amely hasonlóan e

József Attila-művekhez (említettem) az expresszionizmus ellenében fogalmazódott meg. E szubkulturális műfajok közé a *song*nak azt a típusát is sorolhatjuk, amelyet Brecht formált meg a német kabaréból, a német Villon-fordításokból, a munkásmozgalmi terminológiából és annak egészen triviálisba süllyesztéséből („Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral”).¹⁶ Még a „költőiesítés”-ben a legmesszebbre hatoló *Bérmunkás-balladában* is igencsak vigyáz a beszélő arra, hogy a lirizálódás ne üssön át a vers szövetén, egy-egy „merészebb”, „líraibb” képi változat már a következő sorban visszavonódik, ellensúlyt kap, vagy e versben a refrén által szinte csak kontrasztként funkcionál:

fejtjük a sertés-oldal háját,
zsírt olvastunk, libát tömünk,
s az est, ha bontja lengő táját,
bérünk van, nincsen örömünk.

Idézetünk harmadik sorának „Nyugat”-os áthallását rombolja szét a „nyers való”-ra ébresztő refrén. A *Mondd, mit érlel...* című versben még a versszakok is feleselnek egymással, itt a fokozás, a költőig hatolás „retorikája” érvényesül. Hogy aztán a költői halhatatlanság másutt, másképpen hagyományozódott gondolatsorába a hétköznapiak nagyon kevésbé választékos szókincse törjön be. Nem is szólva arról, hogy a retorikus kérdéseket az utolsó versszakban felváltja a némileg elbizonytalanító kettős írásjel, amely vagy nyomatékosít, vagy kioltja egymást. A *Vigas*z annyiban különbözik, hogy a kettős szereposztást (egyfelől *mi* meg *ti*, akikkel szemben: *ő*) olyan balladaformában képzi meg, amelyből a refrént az „*ő*” világának megjelenítése, az *ajánlást* pedig az utolsó másfél sornak a „*ti*”-hez közvetlen odafordulása helyettesíti. Valójában a „*mi*” (és abba belevonva, az azzal való azonosulásra buzdítva: a „*ti*”) nézőpontjából elevenedik meg az *ő*, részint cselekvései, gesztusai révén, részint azáltal, amilyenek a „*mi*” aspektusából látszik. S bár az első három versszakban meglehetősen részletességgel tetszik ki az, amire az utolsó fog rácsapni; megkockáztatható, hogy a Brechtre emlékeztető tézis szervezi a versegészt. Azzal a nem csekély eltéréssel együtt, hogy az új tárgyiasságú leltárba vétel a képszerűséget, a metaforizáltságot igényli.

A kellemes életéről szóló Brecht-song lényegében József Attila kereskedőjének elvonatkoztatott attribútumait jelöli, a tanulságot is ebben a körben vonja le: „Nur wer in Wohlstand lebt, lebt angenehm”; a *Vigas*z szintén a jólétből fakadó kellemes élet rajzával szolgál, ám a *ti*-hez kiszólva a brechti negativitást a meggyőzés pozitivitásába fordítja. S itt, ezen a ponton gondolható ide a *Dreigroschenoper*nak az a songja, amelyben Macheath társai bocsánatát kéri. A villoni bűnbánat-megbocsátás gondolat a bandafőnök énekében erősen XX. századivá, a szakralitást triviálisba lefokozóvá változik. S mint több ízben a musicalben, egy XX. századi – osztályharcos színezetű – fordú-

lattal térít el mind a villoni előszövegtől, mind pedig attól az ismerettől, hogy egy lator beszél a színház közönségéhez. József Attila öntudatos „versmondó”-ja a jelenben létező kétféle élet képeinek fölmutatásával zárja el a meg egyezésnek, a megbocsátásnak, kiegyenlítődéssnek az útját. Az utolsó versszak mintegy érveket hoz a megalkuvás nélküli magatartás indokoltsága mellett. Talán erre a versre áll leginkább, amit korábban a Kästner-versek „líraiságá”-nak feltételezhetőségére idéztem: a poentírozott előadás, a képiség, amelyet ironia sző át, a nézőpontok váltogatása (a kereskedő szavai szinte átélt beszédként olvashatók), a rímelés virtuozitása nem pusztán a pontosabb értésnek kínálja föl lehetőségét, hanem a versszerűséget is az „agitatív” líra sajátjának gondolhatja el. A feltehetőleg ennek a versnek közelében született *Haszon* szabályos „ballada”-voltától eltérően nem bukik ki a beszélő személye (akár a költő maga is lehet, de „inkognitó”-ját megőrzi), a szembenállás a grammatikai személyekkel hangsúlyozódik, s egyben a távolság is, amely a két világot összebékíthetlenné teszi. A *Haszonban* (jellemző módon: a végsőnek tekinthető változatban) a vers beszélője az ajánlásban megszólítja a költőt, „Attilá”-t bevonja a versbe, így eleve megteremti a megszólító és megszólított viszonyrendszerbe szerveződő közösségét. A létehetőségek közül több nem a költőé, de az övéi is beletagolódnak a reménytelen cselekvések rendjébe („tanulj, vagy ne tanulj ki szakmát”; „költés epedő verseket”; „élj Párizsban, vagy Szatymazon”), és talán a második versszak kérdései: „Koldulsz? Betörsz?” a *Tiszta szívvel* című versre emlékeztetnek. Egészében azonban a *Mondd, mit érlel...* versszakokká részletezett módszerétől eltérően éppen sokszerűségében, változatosságában mutatkoznak a foglalatosságok értelmetlenné, hiszen velük szemben egy allegóriává emelkedő „képzet” szegül, a „haszon”, amely már a címben ágaskodva jelzi, hogy összegző jellegű jelölés, gazdasági-politikai-kulturális-morális hatalma figyelmeztet a léttéremtés kísérleteinek lehetetlenségére. Történetmozaikok sorából tevődik össze ez a vers (is), amelynek „líraiságához” hozzájárul, hogy e mozaikok egyike-másika elképzelhető személyt tételez a példa mögé („ölj kecskét, amely rád mekeg; / jól szabj, hogy álljon jól a nadrag:” „vezess főkönyvet s rejtse a titkát”): az általános eset mellé hozva a különöset, az egyénit. Azáltal azonban, hogy az említett sorokkal és esetleg még más utalással is a költő (egy költő) életét, munkáját az „általános”-ba sorolhatónak véli, a *Gebrauchsliryk* eljárását idézi.

Azt tehetném ehhez hozzá, hogy maga az avantgarde és a klasszikus modernség által szakralizált „költőiség” deheroizálódik, kerül azonos szintre egyéb – emberi, „kizsákmányolt” – foglalatosságokkal. S ennek következtében a költőiségből a „csinálmány” jelleg, a *techné* kap ironizáló színezetet. Ám mivel önironikus vonásokkal gazdagodik, inkább arra vagy azokra vetül árnyék, akik miatt a költő nem egyszerűen „hasztalan vonít”, hanem nevével legfölbjebb áruvédjegyként van jelen a társadalmi összkep meghatározta

világban. Ezt az összképet a kettéváló világ természetszerűleg kettős perspektívából szemléli, a már emlegetett mi-ő horizontból. Ami azonban összefogja ezt a kettős horizontot: a költőiségnek (meg)változó értékszerkezete. Az nevezetesen, hogy a világ varázstalanítása/varázstalanodása nem pusztán az emberi-szociális viszonylatokban történik, hanem művészeti/irodalmi irányok felfogásában artikulálódik. A „háromgarasos” versek „artikuláció”-ja ennek következtében elfordulást jelent attól a típusú „irodalmiság”-képzettől, amely mindenekelőtt az újságnyelvvvel és a köznyelvvvel szemben kívánta meghatározni: mi sorolandó a magas irodalomba, mi nem. Hiszen még az irodalmi paródiák létét is az elő(d)szöveg minéműsége irányítja, az elő(d)szöveg nélkül holt anyagnak tetszik. Ha például Kästner Goethe-átírása (Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen) nem a Goethe-vers helyi értékét vonja kétségbe, még csak nem is Goethét parodizálja, hanem rájátszásával az ismert „toposz”-t – azaz egy, a befogadók által „deretorizált” változatot – tesz gúny tárgyává, József Attila nem utolsósorban feltehetőleg a *Dreigroschenoper* songjaitól felszabadítottan ugyanezt teszi egy műnimmel, a középkori balladának XX. századi változatával, amely a korai Babitsnál vagy Juhász Gyulánál (az 1925-ös keltezésű *Ballada a hét tengerészről* nem teljesen formahű versére gondolok, mint amely a „Holnap”-osok kanonizációjához igyekszik hozzájárulni) éppen a századfordulósan értett irodalmiság kategóriájába tartozik. Nem állítom, hogy József Attila feltétlenül intencionálná, hogy ennyire közvetlenül vitaszöveggént, ad hominem parodizálásként értjük verseit, azt azonban talán nem túlságosan különös merészség állítani, hogy egy műfaj életútjának egyenesvonalúságával szemben a műfajból adódó devianciát hangsúlyozza. Egy kanonizált tudós-míves költésszel szembeállítja a kortársak által iránypoézisként minősített, a külső formára hol látványosan ügyelő, hol az attól való elmozdulást az előtérbe állító versbeszélőt, aki nem-irodalmi fordulatai révén századfordulós elődeivel hasonló irodalmiságot céloz meg. Annak tudatában, hogy a szókincs, a fordulatok, a társadalmi tényként beállított konfliktusok „szintjén” lényegében az „irodalmiság” fogalmazódik át/újra. Ebből adódóan a líraiság eltérő értelmezésére bukkanunk. Nevezetesen az „alanyi költő” századfordulós alakjának helyébe az ön-versébe az elidegenítés érzékelhető szándékával belépő versmondó lép, aki azonban saját figurájának leírását a vers beszélőjére hagyja. Brechtnél (látni fogjuk) egy történelmi sorban leljük a világ egykori hatalmasságait, Brechtet magát, valamint a *Dreigroschenoper* címszereplőjét, Macheatht. József Attila előbb rejtve, életrajzi „adalékai”-val surran be a versbe, ám a költőre vonatkozó általános attribútumok elfedési stratégiájával élve, majd a befejező strófában akár „ön-megszólítás”-ként is olvasható nyíltsággal demonstrálja jelenlétét. Mindkét költőnél egy valószínűsíthető külső szemlélő az „elbeszélő”, Brechtnél egy színésznő, aki másutt Macheathszel duettet énekel, József Attilánál pedig egy, a társadalmi visszasságokat jól átlátó és

munkásmozgalmi retorikában jártas tudós költő, aki a külső forma és a „tartalom” egymásnak feszülését képes verssé szintetizálni. Egy kívülről látott/láttatott költőalakot „belsőleg” lényegít át Brechtnél egy tudatosan pszeudo-historikus, József Attilánál egy nem kevésbé tudatosan szociologizáló szemlélet. Minek következtében a versbéli szólamok szétválnak és egyesülnek oly módon, hogy nem annyira elfedik, mint inkább föltárják lényegüket.

Akkor előbb Brecht Salomo-songjából idézem az önmagáról szóló strófát:

Ihr kennt den wissensdurstigen Brecht
Ihr sangt ihm allesamt!
Dann hat er euch zu oft gefragt
Woher der Reichen Reichtum stammt.
Da habt ihr ihn jäh aus dem Land gejagt.
Wie wissensdurstig war doch meiner Mutter Sohn!
Und seht, da war es doch nicht Nacht
Da sah die Welt die Folgen schon:
Sein Wissensdurst hat ihn so weit gebracht –
Beneidenswert, wer frei davon!¹⁷

Ezzel József Attila versének befejező szakaszát állítom szembe:

S mondd, mit érlel annak a sorsa,
ki költő s fél és így dalol;
felesége a padlót mossa
s ő másolás után lohol;
neve, ha van, csak áruvédjegy,
mint akármely mosóporé,
s élete, ha van élte még egy,
a proletár utókoré?!

Brechtnél változik az aspektus: míg a róla éneklő megjeleníti a tudásszomjas Brecht-szubjektumot, akinek tudásszomja akár Adámét, akár Faustét idézhetné, hiszen e tudásszomjáért kiűzetett az országból, a pervertálódott Paradicsomból(?), a hatodik sorban *az én anyám fiáról* hallhatunk, mintha a színésznő helyére maga a szerző lépne. Nemcsak róla szól a song e része, inkább egy kis ideig emlékeztet tevőleges jelenlétére, hogy a következő sorra megint a dal tárgyaként szerepeljen. József Attila beszélője az előző szakaszok modorában és tónusában kezdi a „finálét”, és már a második sorban meglepő információval szolgál: *„ki költő s fél és így dalol”*, itt pontosvesszővel jelezve egyelőre szünetet tart. S meggondolkodtat: eszerint a vers beszélője egy közelebből meg nem nevezett költő, aki ebben a sorban tudatosítja a megszólítottakkal, hogy mindaz a versszakokba rendezett-szervezett emberi sors, amelyről a szó szorosabb értelmében *képet adott*, vers, az ő „dal”-a, ha úgy tetszik: songja. Így amikor önnön sorsának kilátásait énekli, kétszeresen

hangsúlyozódik a versszerűség: ez a strófa vers, mert költő, költői sors a tárgya, és vers voltánál fogva (s a mellérendelő kötőszóval erősítetten) kapcsolódik az előzőkhöz, a vershez, amelynek e beszélő a szerzője. Egybegondolva a két *dal*részletet: mindkettőben szerephez jut a költő tette: József Attila a „dalol”-ban jelöli meg; meg abban, hogy *fél*, s e passzív „cselekvés” feltételez-teti a veszélyessé válható külső erőket, akik (amelyek) kimondhatatlanul is ott rejteznek minden strófában. Minthogy a szakaszok megjelenítettjei szegények, idegondolva más József Attila-verset, talán joggal emlegethetnénk ellenpólusként a gazdagok világát, amely minden részletben és egészében ellentette a társadalom kivetettjeiének. Brecht ennél valamivel talányosabb: a song Brechtjéről *ti* énekeltek („Ihr sangt”), s ez a *ti* feltehetőleg nem az ellenséges külvilág, amely a poéta szabadságára tör, hanem a színmű szereplője, a színésznő, aki valóban Brechtről énekel. S amit elmond róla, ugyancsak egybevág a magyar költő mondandójával: Brecht leleplezett, gyakorta kérdezte, honnan származik a gazdagok gazdagsága. A *Dreigroschenoper* egy másik jelenetében Macheath állítja, hogy a bankalapítás nagyobb rablás egy bank kifosztásánál. Erich Kästner meg himnuszt írt a bankárokról (*Hymnen auf die Bankiers*), itt olvashatjuk:

Ihr Appetit ist bodenlos.
 Sie fressen Gott und die Welt.
 Sie säen nicht. Sie ernten bloss.
 Sie schwangern ihr eignes Geld.¹⁸

(Aligha túlzott merészség a *Munkások* első strófáját idegondolnunk; a bankárok helyett a *tőkés birodalmakat* nevezi néven József Attila.)

Brecht és József Attila versszaka között azonban mégis akad különbség, a magyar költő, még ha feltételezetten is, a pozitivitásba csengeti ki versét, a költő mégsem egészen hasztalan vázolja föl freskóját. Legalább az ő sorsa „érlel” valami csekély biztatót. Brecht az éj-allegóriával komorabbra festi az elkövetkezendőt, a világ, nemcsak ő, látja már a következményeket, a poéta a hamarosan megtörténő emigrációt, illetőleg az elsötétülést. Nem is ő fejezi be a Salomo-songot, hanem Macheath, a történelem a hegeli értelemben vett nagy személyiségekkel kezdődött, s egy bandafőnökkel végződik, tragédiából ível szatírájáig. József Attila nem fejezi be történetét, egyelőre nyitott marad, a jelen oly sivár, hogy egy, egyelőre csupán az elképzelésben kirajzoló jövő lehetősége csillanthatja föl a reményt, melyben a költő dala és a költő neve otthonra lelhet.

József Attila úgynevezett mozgalmi versei, azaz azok a verses alkotásai, amelyek munkásmozgalmi korszakában a felvilágosítás, a marxistaként elkönyvelt terminológia képivé formálódása, az agitáció jegyében állnak, éppen nem korszerűtlen tájékozódásról tesznek tanúbizonyságot. A leginkább

talán az expresszionizmussal szembe forduló német lírában lelhetők meg párhuzamai: mindenesetre nem a lírátlanított, hanem a líraiság átértékelődésének szentelt költészetben. Ez a tájékozódás a szókincsnek, a műformának, a képiségnek olyan tartományait emelte korszerű költészetté, amelyet a „proletkult”, illetőleg az egyoldalúan pártos verselgetés diszkreditált. A közgazdasági, a politikai „felismerések”, a világválság és annak következtében a (szélső)baloldali mozgalom számottévő tényezővé válása József Attila helyzettudatára is erős hatással voltak, a tágabb kontextus sem egészen mellékes körülménye költészete alakulástörténetének. Ugyanakkor hiba lenne e tágabb kontextus és lírája viszonyának vizsgálatára leszűkíteni az általam emlegetett verseket. Ugyanis ezek a versek nem pusztán átmeneti jelenségek e költészetben, nyitottá váltak ennél költészettörténetileg jelentősebb változatok előtt. (Az „Eszmélet” előzményei) címen számon tartott vers kapcsolódása,¹⁹ öntematizációs technikája, nem egy ríme jelzi, hogy például a *Vigaszb*-ban miként munkál a mozgalmi meg a lételméleti érdeklődés – *egyszerre*, egyazon „ihletkör” dokumentumaként, nem is szólva a „versforma” azonosságáról. Hogy aztán majd az *Eszmélet* már csak távolról emlékeztessen arra a típusú versre, amelyet a *Vigaszb* nem csekély meggyőző erővel képvisel.²⁰

1 „...de nem felelnek, úgy felelnek.” *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*, szerk. KABDEBŐ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, 1992; KABDEBŐ Lóránt, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Bp., 1996.

2 Alapos forrásfeltárást végzett VAJDA György Mihály, *Zur Wirkungsgeschichte der deutschen sozialistischen Literatur in Ungarn. Johannes R. Becher und Bertolt Brecht = Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen*, szerk. Leopold MAGON, Gerhard STEINER, Wolfgang STEINITZ, Miklós SZABOLCSI und György Mihály VAJDA, Berlin, 1969, 453–589.

3 A kronológiát és a szövegeket tekintve STOLL Béla kiadását követem. *József Attila Összes Versei*, Bp., 1984.

4 Hermann KESTEN, *Erich Kästner = Uő, Gesammelte Schriften für Erwachsene*, 1. köt., *Gedichte*, München–Zürich, 1981. Kesten szerint a „Gebrauchslirik” (használati líra) az új tárgyiasság programjába, az expresszionizmus elleni mozgalomba sorolandó, a népdal meg a chanson, a népies ballada meg a kabaré keverésével parodizál. Ez a líra az epigram-

ma élessége nélkül csak megrímelt próza, a rím nélkül csak politikai zsurnalisztika, az igazi lírai képek és érzések nélkül gyakorta csak rímes tárca volna. (Vö. 21.)

5 Bertolt BRECHT, *Stücke*, 3. köt., Berlin, 1956.

6 Igen alaposan, a kutatási irányok összegzését is vállalva: SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*, Bp., 1998.

7 VALACHI Anna egy megjegyzése igen figyelemre méltó; szerinte a *Munkások* és a *Mondd, mit érlel...* képanyagába Rapaport Samu könyvének ismerete is belejátszott. *Analízis és munkakapcsolat Dr. Rapaport Samuval*. Lásd: *Miért fáj ma is? Az ismeretlen József Attila*, szerk. HORVÁTH Iván–TVERDOTA György, Bp., 1992, 247.

8 Jan KNOPF, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart, 1984. Az 1926–1929 közti éveket Brecht átmeneti korszakaként tartja számon, ezt a periódust az új tárgyas versek sora követi. Brecht eloldódik az anarcho-nihilista állásponttól, az elkötelezett, „szocialista” irodá-

lom irányába elindulva 1932/33-tól számító-dik antifasiszta költészete.

9 A 6. sz. jegyzetben *i. m.*

10 Brecht tézisversei közül szempontunkból többek között a pénzről írott (*Vom Geld*) lehet fontos: „Hast du Geld, musst du dich nicht beugen! / Ohne Geld erwirbst du keinen Ruhm. / Das Geld stellt dir die grossen Zeugen. / Geld ist Heldentum.” HAJNAL Gábor fordításában: „Sohase görnyedsz, ha van pénzed! / Pénz nélkül mindig senki maradsz. / A pénz tanúd, igazol téged. / A pénz: hősie. A pénz: igaz.

11 A *Vigas*z ironikus látása rokonnak tesz a „Kennst du das Land, wo die Kanone blüht”-típusú Kästner-versekkel.

12 A *Bérmunkás-ballada* pontosságra törő képsora ide céloz.

13 Helmut LETHEN, *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »weisen Sozialismus«*. Stuttgart, 1970, 10., 46.

14 „Az ember miből él? Hisz az a sorsa, / Hogy embert kínozz, megnyúz, nyomorít és zabál. / Az ember abból él, hogy oly gyakor-ta, / Nem tudja, hogy ember lehetne már.” VAS István fordítása. E sorokat Brecht mottó-ként alkalmazza a *Dreigroschenroman*ban.

15 SZABOLCSI, *i. m.*, 329.

16 „Előbb a has jön, aztán a morál.” VAS István fordítása.

17 „És ott volt a kíváncsi Brecht, / kit mind daloltatok! / De megkérdezte tőletek, / Mért gazdagok a gazdagok. / S ezért az országból kiűzitek. / Anyám fia, kérdezni mért muszáj? / És íme, nincs még éjszaka, / De itt az eredménye már: / Kíváncsisága: az volt az oka – / Boldog, ki ettől távol áll!” Vas István átültetéséből hiányzik Brecht szándékolt, ám összetett egyszerűsége.

18 „Étvágyuk határtalan, felzabálják Istent s a Világot. Nem vetnek. Csak aratnak. Önnön pénzük ejtik teherbe.” Nyersfordítás.

19 VÁRADY Szabolcs, *Az „Eszmélet” előzményei*, ItK, 1975, 83–91.

20 NÉMETH Andor anekdotába hajló em-lékezése igazolja József Attila „mozgalmi” verseinek szuggesztivitását: „Szemák tanács-elnök kiemelte az irományokból a »bűnjelet«, és felolvasta a *Lebukottat*. Szárazon kezdte, tárgyilagosan, de a vers boszorkányos ritmu-sa magával ragadta. Egyre lendületesebben mondta, végül már lelkesen.” *József Attiláról*, Bp., 1989, 243. (N. A. kiemelése)

Az irodalomfogalom változásai az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában

1. Az irodalomfogalom elmozdulásai

a) Hagyományok szembesülése

A *tudós hazafiság* beszédmódjához¹ politikai-ideológiai kontextusban egy értelmezői közösség (a „tudós Hazafiak” közössége) rendelhető, irodalmi összefüggésekben azonban nyilvánvaló az *eltérő* értelmezői közösségek jelenléte. A „tudós Hazafiak” számára a nyugati nemzetek példája az irányadó, s ebből következően támogatandók a fordítások, amelyek a mintakövetés kézenfekvő eszközeinek látszanak. Amikor azonban arra kerül a sor, szorosabban irodalmi problémaként, hogy *mit* és *hogyan* kell fordítani, már megoszlanak a vélemények. Ugyanígy egyetértés van abban, hogy az irodalom, a poézis – az „*utile dulci*” horatiusi elve értelmében – a komolyabb tudományok felé vezető lépcsőfok, eszköz, mely a gyönyörködtetéssel megédesíti a nehéz ismeretszerzést, viszont a gyönyörködtetés jellege, tartalma és jelentősége már különbözőképpen tűnik fel az egyes használói közösségek előtt. Megegyeznek abban, hogy a magyar nyelvű művek írása a nemzet felemelését szolgálja, de vannak, akik kétségbe vonják minden mű ebből fakadó feltétlen értékét. A *tudós hazafiság* beszédmódjának ezen megoszlása leginkább a *fordítás*-, a *leoninus*- és a *kritika-vitában* mutatkozik meg.²

Ez a megoszlás és a viták szoros kapcsolatban vannak azzal a jellegzetességgel, hogy a „józsefi kor” irodalmi műveltsége erősen integratív, vagyis rétegei hagyományokat reprezentálnak. A *literátusság* és a *popularitás*, valamint a *profánusság* hagyománnyá váltan van itt jelen, s jelenlétük egyben szembesülésüket is jelenti.³ Nem létezik még ezeken kívüli nézőpont, mindig a saját relevanciák érvényesülnek. Erre a sajátosságra már Földi János is utalt Kazinczyhoz írott 1791. június 11-i levelében:

Azok, a’ kik sem a’ Poésisnek természetét Aesthetica szerént nem tanulták, sem Nyelvek természetét nem esmerik, sem idegenektől nem akarnak tanulni, mint Horváth, Kovásznai, Gvadányi etc., nagyobb Poetát a’ világon nem tartanak Gyöngyösinél és egyedül annak követői, vagy más igen kevés Magyaroknak, mint Horváth Erdődi Lajosnak ‘s a’ tb. De messze is megyek. Gyöngyösi a’ Monasticus, Aesthetica nélkül való verseknek

béhozója 's gyarapítója stb. *Eggy szóval ki ki a' melly Vestibulumon tekintette a' Heliconnak egy oldalát, tsak azt a' felét kedvelli, egész tekintetében a' Parnassust, vagy Poesist egy sem vizsgálta.*⁴

Az eladdig elszigetelt hagyományok nem pusztán egymás mellé kerülnek, hanem kontaktusba is lépnek: a különféleség reflexívvé válik. A másság fel- és megismerése egyrészt az azzal való vitát eredményezi, másrészt viszont az öndefiníciós törekvéseket is táplálja. A viták végső soron arról szólnak, hogy mi az irodalom. A *literátusság* korábban definitive kizárta a *popularitást* az általa irodalomnak tekintett jelenségek köréből, a *popularitás* nem is törekedett sem „irodalmi” rangra, sem önértelmezésre, a *profánusság* pedig reflektálatlanul használta a *popularitás* költészeti hagyományát, miközben maga a *literátusság* irodalomértelmezését újította meg. A szembesülés ereje kimozdította helyükből ezen értelmezési sémákat.

b) Szűkülés és bővülés

Az irodalom fogalma a XVIII. század második felében és a századfordulón gyökeres átalakuláson megy keresztül, olyannyira, hogy magának a fogalomnak az egysége és koherenciája is kérdésesnek tekinthető.⁵ A változás folyamatos szűkülést jelent, ami két csomópontban ragadható meg. Az egyik, az egységes tudományfogalom megbomlása a század közepére tehető, a másik, a tudományosságtól az esztétikum felé fordulás a századvégen figyelhető meg. A *literátusság* irodalmi műveltsége erudícióként értelmezhető, ezt fejezi ki az alapszó, a *litterae* is;⁶ mint Szili József írja, „maga a *litterae*, többes száma ellenére, nem pluralizálódott, eleve egységesen csak »bötüt«, írásművet, rögzített műveltséganyagot jelentett”.⁷

A *literátusság* irodalomfogalmán belüli fordulat, a szakosodás⁸ abban állt, hogy ez az egységes műveltséganyag differenciálódni kezdett, „a tudomány” helyét „a tudományok” foglalták el. „Alighanem ez volt a legdöntőbb indítás – a differenciálódási folyamat teljes művelődéstörténeti, szociológiai háttérével – a fogalmak olyan átrendeződéséhez, amely helyet teremtett a modern – egységesnek, egyetlennek és egyetemesnek tetsző – esztétikai irodalomfogalmak számára, s elősegítette a jelentések, jelentéselemek ilyen irányú integrációját. Ez persze már a *literatúra* égisze alatt megy végbe, s az új szó a latinban a *literatura* származékszavai körében már csak a melléknévi alakokkal őrzi kapcsolatát a *litterae* szóval.”⁹ „A *literatura* már leginkább csak a humán tárgyakat fogja át, egyre szűkebben, csak az irodalom nyelvi alkotásmódjához közel állókat. S persze már a további specializálódás is megkezdődött a szó külföldi előtörténete folyamán: a szépirodalomra szűkült az egyik domináns jelentésköre.”¹⁰

Az irodalomfogalom változásának e két csomópontja, noha logikailag (és időben is) kétségtelenül követi egymást, mégsem tekinthető egy lineáris

folyamat két szakaszának, sokkal inkább változási irányoknak látszanak. Az egységes litterae-fogalom például már Bod Péternél érvénytelenedik, hiszen ő „a szintézist nem a régi egység, hanem az összetevődés értelmezésben használja”.¹¹ A historia litterariák minden tudós mű összegyűjtésére irányuló törekvése egyre inkább önállósuló tudományágakkal szembesült: „a század végére a tudományos élet teljesen részeire bomlott és az akkor írt szintetikus munkák, mint Horányi Bibliográfiája és Wallaszky Historia litterariája, már ezeket a részeket akarják újra összeilleszteni, de úgy, hogy a résztudományok önálló jogosultságát elismerik.”¹² Ugyanakkor Bessenyeinél nyoma sincs az ilyen értelmű szakosodásnak, irodalomfogalma ugyanúgy osztatlan-nak tűnik, mint a literátusság évszázados hagyományokat követő irodalmi tudatában. A profánusság ezt az osztatlan tudományfogalmat értelmezi át a hagyományos deákossággal szemben, a modern, nyugat-európai, felvilágosult tudományosság és a szükséges feltételnek tartott magyar nyelvűség jegyében.

Az 1780-as, 1790-es évek fordulóján, a „józsefi korban” igen erősen hatott a hagyománnyá vált profánusság irodalomértelmezése, erre épült, ezt alakította tovább a tudós hazafiság beszédmódja. A profánusság eredeti önmeghatározásához képest azonban már lényeges különbségek is megfigyelhetők, noha a gondolatlemek rendkívüli mértékben egyezőknek tűnnek. A leglényegesebb különbség – az összefüggő gondolatmenet elemeinek önálló életre kelésén túl – nyelv és tudományosság viszonyában fedezhető fel. Bessenyei elgondolásaiban magyar nyelvű *tudományosságról*, míg az 1780-as évek gondolatvilágában inkább *magyar nyelvű* tudományosságról van szó. Bessenyei eljut a magyar nyelvhez, utóbb abból indulnak ki. Az a határozott lépés, amelyet Bessenyei tesz a tudományosság új értelmezésében, később nem válik általánossá, a deákossággal szembeforduló, a modern, felvilágosodott európaiság jegyében elgondolt tudósság önmagában (éppen kimondottan művelt karaktere következtében) nem lehet integratív eszmévé. Minthogy azonban e gondolat belső logikája a magyar nyelvűséget is előtérbe állította, így megteremtődött a lehetőség a hangsúly áthelyeződésére, aminek következtében a tudós hazafiság minden irányban nyitottá válhatott.

A szakosodás szűkülési tendenciájával párhuzamosan így egy azzal ellentétes irányú, bővülési tendencia is érvényesült, ami azonban az irodalomfogalom ideologikummá alakulásához és kiüresedéséhez vezetett. Ha a szakosodás részekre bontó, elkülönítő folyamata „helyet teremtett a modern – egységesnek, egyetlennek és egyetemesnek tetsző – esztétikai irodalomfogalmak számára”,¹³ a tudós hazafiság kiüresedő irodalomfogalma (ami gyakorlatilag megszűnik irodalomfogalomként funkcionálni) felveti az igényét a megteremtődő hely betöltésének. Az a szempont és kritérium, amely mentén a létrejött tér betöltésére az új fogalom körvonalazódni kezdett, egyre inkább esztétikai jellegű öltő értékelt volt.

c) Görög Demeter és Péczeli József

A szűkülés és bővülés, kiüresedés párhuzamos tendenciái jól kitapinthatóak a tudós hazafiság beszédmódját mintegy reprezentáló Görög Demeternél és Péczeli Józsefnél, akik lapjaik által nagy hatással közvetítették, szétsugározták eme ellentmondásos irodalomfogalmat.¹⁴ Az irodalom mindkettőjük számára egyértelműen a tudományokkal azonos, a poézis sajátlagossága csak mint a magasabb tudományokhoz vezető lépcsőfok, a tudás megszerzését megédesítő közvetítőeszköz értelmeződik. Egyaránt fontos számukra, hogy a tudás minél szélesebb rétegekhez eljusson, lapjaikat ennek a célnak a szolgálatába állítják. Ez a tudományos ismeretterjesztő jelleg másrészt szorosan összefügg a magyar nyelvűséggel is: e „korszakban a magyar nyelvű tudományosság alighanem nagyrészt csupán »népszerűsítő« funkcióban működött”,¹⁵ mivelhogy a magyar nyelv készületlensége folytán nem vehette át közvetlenül és azonnal a latin szerepét a tudományok művelésében.

Elég világosan kitetszik a kettősség a *Mindenes Gyűjtemény* programírásának gondolatmenetéből is:

Ha mi tsak némelly Tudósoknak kedvéért akarnánk írni, könnyű volna nekünk akár a' Jénai, akár a' Göttingai, akár a' Berlini Tudós Ujságokból minden héten két árkust ki-szedni. – De mitsoda gyönyörűséget találnának abban az Aszszonyok? – Látni való, hogy így tzelunk' el nem érhetnénk." Merthogy a cél az, „hogy az aszszonyokat 's még eddig az olvasásban kevésbé gyönyörködő Nemeseinket kapassuk az olvasásra, 's a' magyar könyveknek szeretetére.”¹⁶

A lap pedig olyan cikkeket közölt, például Kováts Ferenc pápai mérnök és mások tollából, amelyek még szélesebb körű, az alsóbb néprétegekig elható tudományterjesztést szorgalmaznak („semmi sem volna most szükségesebb, mint ha az olvasásnak a szeretetét, mellytől még Nemzetünk nagy részént idegen, még a szegénység közt is elhatalmazza”).¹⁷

A *Hadi és Más Nevezetes Történetek* ugyancsak különös hangsúlyt ad a tudás szélesebb rétegekhez való eljuttatásának:

Említjük egyedül, 's ajánljuk azon tzelunkat, melly szerént a' Magyar Nyelvnek gazdagodását, rendbe szedését, 's tsinossabbodását, és ennél fogva a' Tudományoknak-is rajta még nagyobb erőben lehető virágzását, nem tsak magunk; hanem más érdemes Hazafiak által-is kívánjuk munkálodni, a' mennyiben ígérjük, hogy mi minden köz haszonra tzelőző igyekezetet, mellynek fel-fedezése erántt meg-kerestetünk, pénz és jutalom nélkül fogjuk a' Hazával közleni.”¹⁸

Cikkeikben többször szólnak a könyvtárakról, a könyvkiadás eseményeiről, arról, melyik „hazafi” éppen min dolgozik, hogy ezáltal is előmozdítsák „a' Könyvek forgását is (circulatióját)”,¹⁹ s a tudományok mind szélesebb körben való elterjesztését.

Az alapvető célok nagyarányú hasonlósága mellett is figyelemre méltó azonban néhány különbség, amelyek viszont éppen az irodalomértelmezés eltéréseire utalnak. Görög Demeter és a körülötte (lapja körül) tömörülő társulat, amely az akadémia-tervek korabeli központja is egyben,²⁰ úgy tűnik, a szakosodás értelmében fogja fel a tudományokat, míg Péczelire inkább a tudományok osztatlan szemlélete a jellemző. A *Hadi és Más Nevezetes Történetekhez* kötődő pályázatok szaktudományos művek írását célozzák meg, pszichológiai, illetve grammatikai műveket várnak magyar nyelven (csak a harmadik pályázat általánosabb, amely a magyar és a latin nyelv egymáshoz való viszonyát firtatja).²¹ A későbbiekben is főleg ilyen jellegű munkák kiadását szorgalmazzák, támogatják (például Földi János *Rövid Kritika és Rajzolat a Magyar Fűvésztudományról* 1793-ban vagy a saját, Kerekes Sámuellel közösen készített *Európának közönséges táblája...* 1790-ben).

Jellegzetesen irodalmi művek válogatás és határozott koncepció nélkül kerültek a lapba (és utódjába, a *Magyar Hírmondóba*). Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy az esztétikáról mint önálló tudományágról itt jelent meg az egyik első ismertetés, s ez Baumgarten művére is hivatkozik:

A' szép Tudományok alatt értetődnek: a' Versszerzés, és a' folyó ékesen-szollás. A' szép mesterségek alatt pedig a' musika, tántz, teátrumi mesterség, rajzolás, kép-írás, réz-mettség, faragás, kő-mettség, és építő-mesterség (architectura) 's kertészség. Szép tudományoknak 's mesterségeknek azért nevezetnek, mivelhogy ezen tulajdonságokban mind oda tzeleznak, hogy magok külömbkülömbféle tárgyaikban a' valóságos szép 's gyönyörködtetőnek el-találását 's érzését eszközölhessék. Ezen szépségek körül foglalatoskodik az Esthetika, a' honnan Szép' Filozofiájának, 's Iz' Tudományának is hivattatik.²²

(Az egyetem esztétika tanszékének betöltésére 1791-ben kiírt pályázat, amelyre olyan neves literátorok jelentkeztek, mint Batsányi, Rájnis, Révai, Schedius, Szentjóni, ugyancsak önálló tudományként exponálta az esztétikát: Schedius Lajos kiválasztásával pedig – a modern szemléletek közül – a göttingai neohumanista koncepció került pozícióba.²³)

Péczeli számára a tudományok nem sajátos, önálló irányultságuk és céljuk szerint lényegesek, hanem osztatlanul: a tudományok általában a tudást jelentik. Amikor lapjában mindenféle tárgyú cikket közöl, földrajziakat, a méhtartás módozatait ismertetőket, orvosi tanácsokat stb., akkor nem ezek szaktudományos jellege dominál, hanem ismeretterjesztő célzatuk: a praktikus szükséges ismeretek világát kívánja minél szélesebb kör számára közvetíteni. E törekvés mintegy reprezentatív műfaja a kivonat,²⁴ amely a rohamosan bővülő enciklopédikus ismeretanyag megszerzésének praktikus eszközeként funkcionált az európai irodalmakban, s így használta Péczeli is: „mivel későtske ébredtünk-fel, nem érhetünk mi arra, hogy a' Görög, Deák, Ánglus, Frantzia, Német jó munkákat végtől-végig le-forgassuk. Huzzuk-ki tehát azoknak velejeket, vagy essentziájokat, 's mi leg-felsősebb benne,

azzal gazdagítsuk literatúránkat.”²⁵ A *Mindenek Gyűjtemény* cikkeit Péczeli nem kis részben éppen kivonatoló újságokból fordította.²⁶

Irodalmi műveket is közölt természetesen a *Mindenek Gyűjtemény*, de akár-csak Görög lapja, jórészt válogatás és koncepció nélkül. Péczeli azonban maga is író volt, a kor az *Henriade* és Young fordítójaként ismerte és tisztelte. Az írás mindazonáltal számára csak tanítás (tudás és erkölcsi vonatkozásban egyaránt értve, nem véletlenül kedvelte különösképpen a közvetlen tanító jellegű állatmese műfaját) és a nemzet felemelésének szolgálata volt.²⁷ „Mind-ez pedig arról vall, hogy Péczeli részben *hátrább* de ugyanakkor *másutt* is áll az irodalmi tudatosulás szintjén, mint a kortársi élvonal”: „az irodalmat nyelvi oldalról nem minősíti, éppen ez az a szempont, amelyet kevésbé tud értékelni egy írónál [...] így szabadon törhet elő az irodalom funkciójáról vallott, a gyönyörködtetést a direkt tanítás javára visszaszorító, de mindenképpen a felvilágosodás szolgálatában álló felfogása.”²⁸ Ez az irodalomfogalom, amely lényegi vonásaiban megegyezik a Görög-féle társulás irodalom-felfogásával, képezi a viszonyítási pontot a tudós hazafiság beszédmódjában. A korabeli vitákban ehhez képest határozódnak meg más értelmezői közönségek. A fordítás- és a leoninus-vitában a nyelvi kifejezés, illetve a gyönyörködtetés felértékelődését konstatálhatjuk, míg a kritika-vitában általában az irodalmi érték (és értékelés) kérdése kerül terítékre.

2. A fordítás-vita: nyelvi kifejezés

a) Mit fordítsunk?

A’ meddig egy Nemzet magától a’ Tudományokban nagy elő-menetelt tehet, ‘s remek-munkákat készíthet: addig több száz esztendőök el-telnek; holott, a’ másoknak talál-mánnyait költsőnezvén, kevés időök alatt a’ tökéletességhez közelíthet. Innét lett a’ Könyveknek egygyik Nyelvből a’ másikba való fordítása a’ tudós Világban olly közönséges szokássá, de kiváltképpen az ollyan Nemzetnél el-kerülhetetlenül szükségessé, melly a’ Tudományokban még nem eléggé jártas, benne azonban szapora lépést tenni kíván. Szomszéd Nemzeteinknél, kiket most tudománnyaiikkal fényeskedni szemlélünk, minde-nütt a’ Fordítás szolgált eleintén leg-nagyobb segélytségül. Miért ne követhetnők tehát mi-is ezeknek szerentsés példáit?

– foglalja össze Batsányi klasszikus tisztasággal a fordítások szükségességéről és feladatáról szóló közkeletű érvelést *Magyar Museum*-beli cikkének bevezetőjeként.²⁹ Ezzel a tétellel szemben számottevő nézetek nem fogalmazódtak meg.³⁰

A kor fordításirodalmában szemlélvén az az első érzésünk, hogy lényegében válogatás nélkül mindent fordítottak, kinek mi akadt a keze ügyébe. Ebben az eklektikusságban mindazonáltal feltűnhetnek bizonyos tendenciák, sűrűsödési pontok, még ha a kortárs vita nem jelzi is létüket. Az egyik nagy irány az antik klasszikusok magyarítása: egyre-másra próbálkoznak

íróink nemcsak egyes versek, de egész kötetek (például Vergilius *Eclogái*), nagy terjedelmű művek lefordításával (például az *Iliász* és az *Aeneis*). A másik jellemző törekvés a tudós és/vagy ismeretterjesztő művek magyar nyelvre való átültetése, a rövid, újságcikk terjedelmű írásoktól a terjedelmes könyvekig, a növényrendszertantól az útleírásokig és a pedagógiáig (lásd a Görög Demeter és Péczeli József reprezentálta tudós literátori tevékenységet). A harmadik jól kivehető csomópont a kortárs irodalom fordításában jelölhető meg. Gyakran nem a ma elsővonalbelinek tartott művek kerültek íróink látókörébe, mégis általában olyanok, amelyek jellemzőek voltak a modern európai irodalmakra. Ezek az irányok és csomópontok bizonyos nyelvek: sorrendben a latin, a francia és a német dominanciáját is jelenti, mindazonáltal ez a dominancia nem elégséges ahhoz, hogy elsődlegesen ezzel jellemezzük őket.³¹ E választásokban egészen eltérő természetű preferenciák és koncepciók nyilvánulnak meg.

Említettük már, hogy a fordításprogramban általában a megfelelési igényt látjuk érvényesülni. E megfelelési igény legáltalánosabban a latinnal szemben érvényesül, ami hagyományosan a műveltség nyelve volt, e vonatkozásban kell tehát bizonyítani a magyar kiképzettségét. Ezen az egyezésen túl azonban már igen eltérő koncepciókat rejtene magukban a jelzett fordítási irányok, hiszen a lefordításra választott művek köre egyben kijelöli azt a vonatkozási pontot is, amelynek viszonylatában a megfelelési törekvés működik. Az antik auktorok magyarra fordításában a latinitás hagyományos műveltsége szólal meg magyarul, „nem avégett, hogy az, aki idegen nyelven nem tud, praktikus szükségtől vezettetve, el tudja olvasni, hanem avégett, hogy versengés képében a magyar nyelv bebizonyíthassa egyenrangúságát, teljes jogú és teljes körű kiképzettségét (példával: hogy a latinul tudók számára meglegyen *magyarul* is Horatius stb.)”.³² A művelődési és irodalmi innováció lehetőségeit ebben az esetben a deákosság hagyományos (bár nem feltétlenül alacsony szintű) műveltsége szabja meg.

A tudós művek fordítói igyekeznek a korszerű tudás forrásait megkeresni, s ezek magyarításával *magát ezt a tudást* átplántálni a honi művelődés lehetőleg minél szélesebb köreibe. Nyilvánvaló e törekvés felvilágosult haszonelvűsége, ami egyrészt segíti a művelődés fejlődését, másrészt viszont figyelmen kívül hagyja az irodalom sajátos szempontjait. A harmadik irány ezzel szemben éppen ez utóbbira helyezi a hangsúlyt, noha maga is praktikus megfontolásokból indul ki, mint láttuk. „Az volt igyekezetem Sztellában, hogy a’ nyelvnek *energiát, pathósz*, den Ton der grossen Welt [...] és *görgést* adhassak” – mondja Kazinczy Goethe-fordításáról szólván.³³ Batsányi pedig az Osszián kapcsán fogalmaz meg hasonló célt: „Ossziánt olly *híven, igazán, és jól* fordítsam, hogy a’ ki őtet más valamely nyelvenn olvasta, ’s ismérni tanulta, nálam-is szinte olly felséges, olly érzékeny, rövid, és hathatós Énekesnek lenni talállya”.³⁴ Ez a törekvés – Fried István kifejezésével³⁵ – iroda-

lomteremtésként értelmezhető, hiszen az idegen mintának való megfelelés az irodalom nyelvének, műfaji rendjének, hangnemeinek radikális megújítását kívánja meg. Ebből a szempontból válik egyenértékűvé a fordítás az eredeti művel, e szemléletben.

A nyelvi kifejezőmód mint preferencia megfigyelhető egy további eltérésben is. A korban egyre-másra jelennek meg a tudósítások a lapokban, hogy ki mit vett munkába, s gyakran ott áll a figyelmeztetés is, hogy ha bárki hozzákezd valamely mű fordításához, „ne sajnálja tudtunkra adni, hogy többen azon egy munkán ne fáradjanak”.³⁶ E pragmatizmus a fordításprogram szűken vett értelmezéséből fakad, mikor is az enciklopédikus teljességet célozza meg: az ökonomikus munkamegosztás áll a középpontban, hiszen ha mindenki csak egy művet fordít, akkor összességében többre jut idő és energia. Ugyanakkor például Batsányi, Kazinczy, Ráday magánlevelezésben és folyóirataik hasábjain többször is egymás mellé helyezik egyazon mű két fordítását, hadd vetekedjenek egymással.³⁷ Ez utóbbi nézetek nyilvánvalóan túllépnek a szűken vett pragmatikus szempontokon, s már a kifejezés lehetőségeit kutatják. Csakúgy, mint a fordítások *hogyanja* kapcsán kibontakozott vita.

b) *Hogyan fordítsunk?*

Az 1780-as, 1790-es évek fordulóján zajlott fordítás-vita, amely sok tekintetben a hasonló német vitát ismétli meg, jól ismert a szakirodalomban.³⁸ „Ennek története – mint Szajbély Mihály is írja – a Batsányi kritikai kiadásban részletesen olvasható, itt csak röviden emlékeztetünk rá. Batsányi Magyar Museum-beli tanulmányát Rájnis József és Péczeli József részéről érte támadás. [...] Péczeli egyébként csupán egy ízben fogalmazta meg véleményét a komáromi *Mindenes Gyűjtemény* 1789. évi VIII. levelében, Rájnis és Batsányi között viszont igazi vita alakult ki. Rájnis 1789-ben megjelent *Magyar Virgilius* című kötetének *Tóldalék*-ában fejtette ki először véleményét. Batsányi ugyanebben az évben ismét a Magyar Museumban megjelent válasza után (*Tóldalék a Magyar Museum harmadik negyedéhez*) Rájnis valószínűleg 1790 elején kezdett hozzá véleményének átfogó kifejtéséhez *Apulėjus' tüköre* című munkájában. E művét azonban sohasem fejezte be, s elkészült részei is (néhány, az 1820-as években publikált fejezet kivételével) kéziratban maradtak.”³⁹ Batsányi egyébként már a *Magyar Musá*-ban közölte cikke első változatát,⁴⁰ Péczeli pedig a *Henriás* előszavában kifejtette idevágó gondolatait.⁴¹ A vitához, noha nem direkt módon, hozzászólt még Kreskay Imre is,⁴² Kazinczy korabeli fordításainak előszavaiban fogalmazta meg álláspontját,⁴³ akár csak Révai Miklós, kötete előbeszédjében,⁴⁴ Földi János pedig Kazinczyhoz írott leveleiben,⁴⁵ s Ráday Gedeon is tanulmányt készült írni e tárgyban.⁴⁶

A sokféle vélemény egyben közös: nem vonják kétségbe, hogy készíthető az eredetivel adekvát fordítás. A korban a racionalista nyelvszemlélet⁴⁷ volt általánosan jellemző, amely a nyelvet a tudás eszközének, pusztá közvetítő-

jének tekintette. Igen érzékletes Péczeli József megfogalmazása, a maga túlfeszítettségében:

Aki meg akarja tudni, szépek-é, jók-é az ő versei [...] fordítsa le azokat Németre, Deákra, vagy más idegen nyelvre: ha a fordítás szép, úgy elhiheti, hogy a versek is szépek, de ha a fordításban eltűnt minden szépség és a gondolatok is csak úgy következnek egymás után, mintha vasvillával hányták volna össze, bizonyos lehet felőle, hogy soha azok a versek a bölcs maradékra által nem mennek.⁴⁸

Akár Batsányit, akár Kazinczyt, vagy bármely más szerzőt vesszük elő, azt tapasztaljuk, hogy élesen, vagy kevésbé sarkosan fogalmazva, de egyaránt az eredeti és a fordítás ekvivalenciájának lehetőségét vallják.

„A’ Fordításnak az eredet-írás’ hív és igaz mássának kell lenni. [...] azt, a’ mi az eredet-írásban van, *mind*, és, ha-tsak lehetséges, *ugyan-azon renddel*, ki kell nékie fejeznie: *sem többet, sem kevesebbet* nem szabad nékie magában foglalni.”⁴⁹ Ez volt az a tétel, amelyet mind Rájnis, mind Péczeli kifogásolt és több-kevesebb hevességgel támadott Batsányi gondolatmenetében. Mindketten azt vallották, hogy a *szoros* fordítások helyett (amit Rájnis a *rabi* fordítással azonosított), szabad fordítások, vagyis adaptációk kellenek, hogy a fordító versengjen az eredetivel. Abban azonban már ők is eltértek egymástól, hogy miért. Rájnis a klasszikus imitáció-elv alapján, Pliniusra (és Gottschedre hivatkozva),⁵⁰ Péczeli pedig az antik imitáció-elvet a haszonelvűség pragmatikus szempontjai szerint átértelmező francia elméletírók, nevezetesen d’Alambert nyomán.⁵¹ Véleményünkben ugyanaz a műveltségi háttér és szemlélet jut kifejezésre, amelyet már a fordítandó művek körének megválasztásában is érvényesülni láttunk, vagyis a hagyományos deákos és a felvilágosult tudós irodalmi műveltség.

Ezeztől alapjaiban tér el Batsányi (és Kazinczy, Földi) álláspontja, amely a jellegzetesen irodalmi vonatkozásokra, a nyelvi kifejezés problematikájára helyezi a hangsúlyt: „Szabad igen-is a’ pallérozottabb nyelveknek szépségeiből nekünk-is holmit költsönöznünk.”⁵² A fordítás nemcsak az eredeti művel való versengés terepe, nemcsak a tudás átplántálásának eszköze, hanem a nyelvi kifejezés megújításáé is. Eladdig nem létezett formák és hangnemek megteremtésére nyílik lehetőség, ha a lefordítandó műnek a „velején” kívül az „öltözte” is „lemásoltatik”. Az irodalomfogalom szempontjából ez azonban egészen újszerű mozzanatot vezet be: noha a nyelv még a tartalom „felöltöztetése”, de már fontossá kezd válni.

3. A leoninus-vita: gyönyörködtetés

a) Támadás és védekezés

Az utólsóbb s deáktalanabb százakban, midőn már a Római nyelv csaknem hanyatt fordult, s kiszakadt vala a régi jó íz a megvesztett szájból; elkezdődék a Leonínomi versek farragása: de ha szinte magok homályos idejekben tetszettenek is valakinek, mostan amaz arany századbéli Versszerzők munkáiban minden lakozott, vagy gyakrabban megfordult Tudósoknak gyomrokat émelygetik

– írja Baróti Szabó Dávid *Verskoszorú* című kötetének előbeszédében,⁵³ éles támadást intézve a korban divatozni kezdő leoninus verselés, a rímes disztichonok ellen. A régi tudós humanista érvrendszerrel Baróti a kétféle versnem, a hangsúlyos és az időmértékes keverése ellen lép fel, nyilvánvalóan az általa képviselt, latinos-deákos alapozású versújítási irányt képviselve. „Azért az ily karbéli írók bár ezután azon egy munkát két sámfára ne üsse nek, ha a józanabb ítéltűeknek próbakövét meg kívánják állani.”⁵⁴

Ugyanekkor Péczeli József is hasonló véleményt képvisel, a *Magyar Hírmondó* hasábjain:

...igen sokat nyerne abban e mai szép Magyar Nyelvünk, ha az ilyen tudós Hazafiak az ilyen nemű verseket csak az oskolába járó gyermekeknek hagynák, hogy ezekkel a csecsebecsékkal egymást gyönyörködtessék, magok pedig ne annyira a fülnek, mint az észnek és a szívnek dolgoznának, és mint más Országokban a Poéták az egész Nemzetnek tanító Mesterei, úgy ezek is bölcs írásaikkal a mi Népünknek mind elméjét világosítanák, mind pedig kemény szívét lágyítanák.⁵⁵

Jól látható azonban, hogy Péczeli az ész és a fül szembeállításával egy másik pozícióból bírál: a leoninus vers csak gyönyörködtetésre való, vagyis nem állja ki a magasabb tudományok mércéjét.

Batsányi egy szerkesztői jegyzetében Péczeli véleményét visszhangozza, de kevésbé élesen fogalmazva.⁵⁶ Földi János kezdetben a leoninust is a kétszeres versek közé számította, elfogadottságot biztosítva ezáltal neki, utóbb azonban kizárta a rímes disztichonokat a követhető versformák köréből.⁵⁷ Ráday Gedeon a *Magyar Museumban* közölt *Dieneshez* című versében⁵⁸ és Édes Gergelynek írott *Parnasszusi lecke* című episztolájában,⁵⁹ Kazinczy pedig ugyancsak Édes Gergelyhez írott levelében kel ki a leoninusok és íróik ellen.⁶⁰ Számukra azonban már az ízléstelenség a legfőbb botránykő: „A’ hol ez a’ szerentsétlen neme a’ poesisnek kedvességben vagy on, ott az aesthesisnek hajnalló sugarát sem lehetett még látni.”⁶¹ Ezen egyaránt elítélő vélemények eltérő érvrendszerében ugyanazon műveltségi-szemléleti megoszlásra figyelhetünk fel, mint amit a fordítás-vita esetében is láttunk.

A támadások hevessege kiváltja a megtámadottak ellenkezését is, noha először az a Horváth Ádám reagál (Péczeli 1786-os cikkére), aki nem volt

közvetlenül érintve.⁶² 1790-ben aztán megjelenik Gyöngyössi János verseskötete, melynek előszavában a következőket is olvashatjuk:

Semmitől-is inkább nem tartok, minthogy a' Deák formára szabott, de mindenik rendnek közepén és végén meg-egygyező hangon járó *Distichonaimmal* sok Tudósaink előtt kedvet nem találok; minthogy már ezt mind tsupa hirtől, mind levelekből nyilván tapasztaltam; sőt én-is ez által a' porban jádzó gyermekek közzé töllek számláltatom.⁶³

Gyöngyössi János elismeri, hogy nem számláltatik a „kimívelt Tudósok közzé”, mindazonáltal érvényesíteni kívánja ízlésvilágát:

Nevek-szerint említhetnék tsak tudtomra-is Nemzetünkéből valóságos Tudósokat, a' kik e'-féle Verseknek nemében gyönyörűségeket találják, és nem hogy iskolai gyermek-játéknak tartanák, hanem inkább a' Vers-szerző Magyar Elmék' leg-gyakorlottabb fordítást 's könnyűséget kívánó felső próbájának.⁶⁴

Az érvelés a Haza szolgálatának nemes célját veszi alapul, felhasználván közben a jól ismert érvet, mely szerint minél bonyolultabb a versforma, annál inkább díszére válik a nyelvnek (no meg persze írójának). Ez egyben a két vershagyomány, a hagyományos magyar hangsúlyos és az újabban kiképzett időmértékes egyeztetésének szándékára is utal,⁶⁵ amely szándék a magyar vershagyomány megújítási ajánlataként értelmezhető. Édes Gergely ezzel szemben inkább „megtérni látszik”, Rádayhoz írott válaszepisztolájában elismeri, hogy a leoninus a műveletlenség terméke, de ugyanakkor szükségesnek látja, hiszen „Még most csak csecsemő Múzsánk és emberi korra / Nem lehetett neki jutni”, s e helyzetben „majd netalán megnyerjük ezáltal / A még most csak gyerekes piperének örülő / Szíveket is”.⁶⁶ Ez az érv természetesen Gyöngyössinél is szerepel:

...az e'-féle Versnek Nemével az Aszszonyi Nemes Nemnek kedvezni kívántam. Ez a' szép Nem egy-felől még szokatlan a' régi Görög és Romai Verseknek formáihoz; más-felől pedig hozzá-szokott egyedül tsak a' közönséges Magyar Versekben lévő Rendeknek öszve-hangzó végződéseikhez. [...] Vallyon nem tartozunk-é hát az Aszszonyi Rendnek ízézését az e'-féle Verseknek nemeihez-is édesgetni olyan tsemegével, mely ő előttök kedves?⁶⁷

Különös, de ezek az érvek (megédesítés, hagyományegyeztetés) már elhangzottak a tudós literátorok szájából is, nevezetesen Rát Mátyás vélekedett így, mikor a *Magyar Hírmondó*-ban 1781-ben közzétette Gyöngyössi János verseit:

...hogy az efféle *Leoninus* Versek köztünk lábra kapjanak, azt nem kívánom. Mert félő, hogy sok jó elmék netalán elnyomattatnának, ha ily szoroson köttetnének. Azonban míg minden Magyarok hozzászoknak a régi Görög mértékre vont Magyar versekhez, avagy csak az által is jó őket édesgetni, hogy az úgynevezett *Kádentziát*, melyet már régen megszoktanak, feltalálják benne.⁶⁸

A hasznosság és gyönyörködtetés horatiusi elvének némiképp prakticista alkalmazását konstatálhatjuk e véleményekben. Látnunk kell azonban azt is, hogy a hasznosság feltétlen primátusának elismerése mögött a gyönyörködtetés igen eltérő felfogásai húzódnak meg. Miként a korban mindenki, Péczeli is vallja ezt az elvet, de ő egyértelműen választ „ész” és „fül” között az előbbi javára.

Gyöngyössi és más versszerzők ezzel szemben inkább az utóbbit preferálják (éppen ezért érkezik a támadás Péczeliék részéről):

Hozzá-tésem azt-is, hogy én e'-féle Versekkel vagy azoknak kedveskedtem, a' kik felől jól tudtam, hogy magok-is az ilyenekben gyönyörködnek; vagy pedig barátságos kérésekkel-is töllem éppen e'-felét kívántanak. Ugyan miért ne esmértem volna kötelesnek magamat ezeknek-is gyönyörködtetésekre örömet szolgáltatni és az ő íz-érzéseknek éppen ilyen-szerint való fűszerszámmal kis kertetskéből kedvét találni?⁶⁹

Számosak a példák, amelyek a haszonelvűséget átfordítják a gyönyörködtetés önelvűségébe, miközben természetesen nem adják fel az „utile dulci” elvét.⁷⁰ Ez a gyönyörködtetés azonban nem azonos azzal a gyönyörködtetéssel, amelyet Kazinczyék várnak el egy irodalmi műtől, támadásuk ezért oly kíméletlen. Lényegileg feloldhatatlan ellentét feszül tehát itt a tudós hazafiság beszédmódjának egységes ideológiája mögött, amely ellentét majd az új évszázad irodalmi harcaiban válik igazán meghatározóvá.

b) Alkalmi versszerzés

A leoninust egyértelműen „barbarismusként”, a kiműveletlen ízlés jeleként felfogó nézetek hevéssége nem érthető, ha csupán egy versforma tagadása-ként olvassuk őket: itt egy egész költői hagyomány, versszerzői mentalitás elutasításáról van szó. Az integrálódó irodalom a születő nyilvánosság közegében sokféle hagyományt szembesített, nagy mennyiségi felfutás közepette. E mozzanat egyrésztől kétségtelenül fejlődésként értékelhető a korábbi állapotokhoz mérten, másrésztől hamar nyilvánvalóvá váltak árnyoldalai is. Kazinczy már 1786-ban arról panaszkodik Orczy Lőrinczhez írott levelében, hogy Landerer, a nyomdász, „minden válogatás nélkül ad-ki mindent, 's a' Haza-szeretettel fedezgeti a' pénz után való ásitozását”.⁷¹ Az évtized végi felfutás következtében aztán egyre többen kezdik mondogatni egymás között, hogy milyen kártékonyak a Magyar Parnasszust előzőnlő verselők, akik magukat is „tudós Hazafiaknak” tekintették (s tulajdonképpen – ideologikusan – joggal, hiszen ők is a magyar nyelv nagyobb dicsőségét kívánták szolgálni). A jelenség nem új, nem is speciálisan magyar, de akkor és ott akut-tá vált.⁷²

Ebben a helyzetben különösen szükséges a kritika: „elszántam magamat, hogy recenziókat készítek, mert látom, hogy literaturánk nem annyira a' resz-ten írás, mint az igen szapora írás által veszt” – írta Kazinczy Édes Gergely-

nek 1791. augusztus 7-én.⁷³ Batsányi alig egy hónappal később megjelentett tudósításában ugyanígy nyilatkozik:

A' Kritikának (ha jól értyük, ha illendőül 's okosan tudunk élni vele) meg-betsülhetetlen-nagy hasznát vehettyük. Hasznos ez egyg-általlyában minden Írónak; de különösen azokra nézve, kik, ehhez vagy nem értvén, vagy munkájiknak fáradttságos jobbítgatását restellvén, avagy nem várhatván, minden haszontalanságot ki-nyomtattnak, 's közönségessé tesznek, el-múlthatatlanul szükséges. [...] Annyi t. i. a' sok ízetlen Vers-faragó minden-felé, ki, akármi hitvánságról akármikor száz meg' száz *kadentziát* írhatván, hogy néha Deák lábakonn-is el-billeghetvén, a' Poéta nevet nagy-fennyen hordozza; hogy éppen nem tsudálhatni, ha némellyek előtt (kivált ha idegen nyelveken jobb ízhez szoktak) a' Magyar Poétai név igen tsekély betsületet talál.⁷⁴

A „szapora írás” leginkább a popularitás nyilvánosságra lépő hagyományait jelölte a kor szóhasználatában, a „rythmisták”, „verselő” hadait, a Losontzi István és a „mesterkedő poétikák” szellemében alkotó „versifactorokat”.⁷⁵ E populáris hagyományok a nyilvánosságra lépéssel válaszüthöz érkeztek: vagy átalakulnak, vagy előbb-utóbb kihullanak a nyilvánosságból. Az alkalmi versek konkrét közösséghez kötöttsége a modern nyilvánosságban nem érvényesülhet, a „tudós Hazafiak” többségükben már nem ismerik a névnapján, házassága alkalmából stb. felköszöntöttet, így a „mű” utalásai, a személyes vonások és vonatkozások értő közeg hiányában a levegőben lógnak. Az alkalmi vers csak az új közeghez alkalmazkodva, vagyis levetkőzve primér közösségi jellegét, általánosabb összefüggések közé emelkedve lehet életképes.

Ismertes, hogy Kazinczy mind Édes Gergelyt, mind Csokonait eltéríteni igyekezett a „Gelegenheits-Gedichtek”, „Török Marsok”, „névnap-i köszöntők” írásától,⁷⁶ s hogy másokat is keményen bírált ezért. A *Helikoni Virágok*-ban példákat akart adni a jobb ízlésre, de az *Orpheus*-ban is egyértelműen megfogalmazta véleményét, például Dayka Erzsébet napi köszöntőjét közölve a következő jegyzetet fűzte a vershez: „Nyomorúlt Név-nap köszöntők, dongó Rhythmisták, mit mondatok ennek a' szép darabnak olvasása után? El-sárgúltok! O némúljatok-meg már valaha! vagy, ha lehet, kövessétek ezt a' kedves Poétát.”⁷⁷

A leoninus vers elleni erőteljes támadás tehát ebben a helyzetben értelmezhető. Rát Mátyás még átmenetileg alkalmazhatónak látja, Földi is csak utóbb vált megengedő hangnemből kizáróba, viszont az 1780-as évtized második felétől kezdve, mikor az alkalmi poézis elárasztja az éppen bontakozó nyilvánosságot, már salonképtelennek nyilvánítatik. Salonképtelen, mert egy eladdig az irodalomba nem is tartozó műveltségi hagyományt képvisel, a popularitást; salonképtelen, mert e hagyomány megújítását a literátus versújítás eredményeit felhasználva végzi, ami a másik oldalról nem kívánatos keveredésként tűnik fel; mert vállaltan a közvetlen közösség szórakozási

és gyönyörködési igényeinek kíván megfelelni, s a tudós ismeretszerzést valójában csak jelszóként vállalja fel; s mert a közvetlen közösség szórakozási és gyönyörködési igényeinek nem a modern „aiszthézis” jegyében kíván megfelelni, hanem a mesterkedő, iskolás poétikák szellemében. A támadások tehát sokféle irányból érkeznek, de egyaránt a tudós hagyományoknak a popularitással való szembesüléseként értelmezhetőek. E szembesülésben, amelyet a „versificatio” mennyiségi felfutása katalizált, az önértelmezés mozzanatai mindkét oldalon felerősödtek, új meghatározásokat körvonalazva az irodalomfogalom terén, a gyönyörködtetés elvének előtérbe állításával.

4. A kritika-vita: értékelv

a) A kritikairás elvi lehetősége

„Mihent az Irok nyomtatásba egy egész nemzet előtt el kezdenek egymással vetélkedni, azonnal meg indul a szép elmélkedés” – jelentette ki Bessenyei *A Holmiban*, a *Penna tsata* című részben, összefoglalva elvi alapját saját, persze korántsem rendszeres kritikai gyakorlatának.⁷⁸ Az 1780-as évek végén kibontakozó nyilvánosságban, mint láttuk, megnőtt a jelentősége a kritikai gyakorlatnak, ami a recenzióírás elvi kérdéseinek felvetődésével járt. Alapvető kérdés volt, hogy a „tudós Hazafiság” beszédmódjának erősen integratív ideológiája hogyan egyeztethető össze a valamely értékelvek jegyében szelektálni kívánó kritika létevel. Sokak nézetét fogalmazta meg Gyöngyössi János, mikor Ráday Gedeon általi megtámadtatására válaszolván, elvileg tagadta a recenzió szükségességét:

...a' *gustus*nak örök régulája-szerint azt bátorkodunk mi-is ki-kérni, hogy a' mi inyünk-is szabados tetszése-szerint élhessen a' különbözőknek ellene-mondások nélkül olyan tsemegével, melly mi előttünk nem utállatos. Ki tudja, hátha ez a' különböző íz-érzés, és annak szabados gyakorlása szolgálni fog jövőendőben a' Magyar Vers-szerzésnek nagyobb tökéletességére?⁷⁹

Gyöngyössi a „De gustibus non est disputandum” elvét húzza elő, amit kiegészít egy aktuális vonatkozással is, nevezetesen azzal, hogy bármely munka alkalmas lehet a magyar nyelv tökéletesítésére, s így valójában (a tudós hazafiság beszédmódja szerint) hazafias tettek tekinthető, amely esetében nincs helye bírálatnak.

Ez az érvelés, másrésztől, kimondva vagy kimondatlanul, a kritika és a kritikusság semmibevétele. A Bessenyei által is bírált Kónyi János például a kritikust egy lóhoz hasonlítja, „melly csak egyedül magát tartja valaminek lenni, minden egyebet gántsol és oldalba rugdal”.⁸⁰ Hasonlóképpen nyilatkozik András Sámuel is, mikor egy ugyancsak igen érzékletes példával él:

...a' kinek ez a' Könyvetske nem tettzik, ne vegye meg, vagy ha meg-vette, hordja a' p érvátára kevés pénze árrát, és annyszor hasznát veheti, a' hány levél benne vagyon [...] De kérem, gondolja-meg azomban azt-is ott leg-alább, a' hól nagy liku (lyuku) széken ül, vagy kuporog (kutzorog,) hogy nem minden tyuk (tik) tojhat arany kokót (gyermek szava a' tojás helyett) akár mint erőlködjön-is.⁸¹

A kritikát elvileg negligáló álláspont végső soron nagyon hasonló eredményre jut, mint egy másik, megengedőbb közelítésmód.

E másik nézet szerint a kritika elvileg indokolt, de bevezetése csak szabályozottan és fokozatosan képzelhető el. Horváth Ádám írja Kazinczynak a *Magyar Museum*ban megjelent első recenziók kapcsán:

Kérlek benneteket, hogy eleinte a' recenziókkal hagyjatok fel; akkorra tartsátok azt, mikor Hazánk el hiszi rólatok, hogy mint reguláris Tudós Társaság közönséges kritikusok lehettek; még most tiz tizenkét esztendeig irjatok. 's hagyjatok irni másoknak is; mert ha valakit bántunk, épen úgy tselekszünk, mint ha a' gazdának három munkássánál több lévén, egyik azok közül is a' másik kettőt motskolná, káromlaná, 's mi lenne belőle, az, hogy azután egy munkást sem találna.⁸²

Hasonlóan fogalmaz egy-egy újságcikkben Szacsvay Sándor és Andrád Sámuel is, mikor csecsemőkorát élő irodalmunkra hivatkoznak.⁸³ Ezen álláspont szerint tehát a literatura adott állapotában még káros a bírálat, hiszen elriaszthatja a magyar nyelv és literatura üdvén munkálkodó „hazafi társakat”. Pragmatikus kiindulásból ugyan, de ez az érvelés is nagyon közel kerül az előzőhöz. A későbbi időszakba utalt recenzióírást Horváth Ádám egyébként is csak szabályozott formában, egy tudós társaság hatáskörében tudja elképzelni.⁸⁴

Batsányi is a Tudós Társaság hatáskörébe utalja a kritikai normák meghatározását a *Magyar Museum* Bé-vezetésében,⁸⁵ de ugyanakkor elveti a fokozatosság elvét, s a korszakban a legkövetkezetesebben képviseli a kritikaírás szükségességét.

A' közre-eresztett Könyveknek illetén szabad és nyilván való meg-ítélése, mivel nagy a' haszna, minden mái tudós Nemzeteknél szokásba jött. Az Írónak (bár még olyan nagy és különös elmével birjon-is ő) éppen nem válik ez betstelenségére, és mind addig helytelen léssen neheztelése, valameddig munkájának Meg-ítélője az illendőség' határait által nem hágyja, és a' hibáknak meg-jegyzésében elő-forduló állíttásait józan okokkal támogatja. Meg-fogyatkozott természetünk nem hozhat minden pontban tökéletes munkát. Több szem többet lát; 's azért-is a' ki-mutatott 's meg-bizonyított hibának meg-esmérése 's jobbítottása soha sem válik a' Szerzőnek kissebbségére; a' fel-fútt maga-meg-hittség pedig mindenkor.⁸⁶

A *Magyar Museum*ban jelentek is meg recenziók, főleg azonban az első számokban és leginkább Kazinczy tollából, Batsányi valójában nem művelte ezt a műfajt.⁸⁷ (Majd 1793 és 1795 között jelent meg egy csak könyvismertetése-

ket közlő füzet a *Magyar Mercurius* melléklapjaként, Pánczél Dániel szerkesztésében, a *Magyar Bibliotheca*. Ez azonban a hagyományos litterae fogalom szellemében tekintett az irodalomra, s nem képviselt az előzőekhez hasonlítható értékelvet.⁸⁸⁾

Kazinczy az első számokban Gelei József, Péczeli József, Barcafalvi Szabó Dávid munkáiról jelentetett meg bírálatokat, illetve bíróló megjegyzéseket,⁸⁹ amelyek sértődéseket okoztak, s némi megütközést is keltettek, Horváth Ádám például ezek apropóján fogalmazta meg véleményét Kazinczyhoz írott (idézett) levelében. Kazinczyt mindez azonban nem riasztotta el, sőt, bizonyos dacos sértődöttséggel reagált, amiben persze benne volt, hogy ő maga nem jól tűrte a bírálatot:

Miattam írhat minden a' hogy akar, de midőn én egészen tolerans vagyok, én is meg kívánom, hogy erántam is minden tolerans legyen: egyéb eránt nem tsak meg hagyom mindennek azt a' szabadságát hogy hibáimat hibáknak nevezze, hanem hogy annál bátrabban nevezhesse, azoknak arra példát is adok, mert én az övét annak kiáltom Recenzióimban, mellyek Orpheusomat majd el fogják tölteni.⁹⁰

Mindazonáltal a recenzióírást már ekkor is elvből támogatta, noha egyes kérdésekben nem bizonyult teljesen következetesnek.⁹¹ Kazinczy és Batsányi kiállása az értékelvet érvényesítő kritikáirás mellett a nyelvi kifejezésmódot és a „valódi” szépségre épülő gyönyörködtetést felértékelő új irodalomfogalom kialakulását segítette elő, akárcsak a másik két vitában képviselt álláspontjuk.

b) Magán és nyilvános beszéd

Érdekes eset ebből a szempontból Dugonics András *Etelkájának* megítélése. Az első vélemények a könyv megjelenését követően igen negatívak (noha az egekig magasztaló kritika is napvilágot látott, például a *Mindenek Gyűjteményben*⁹²⁾. Kazinczy Ráday Gedeonnak írja 1788. június 21-én:

Ezen útamra a' Dugonits Etelkáját hoztam-el magammal; a' kotsiba azzal töltöm időmet. És ennek a' könyvnek látásán elejéntén nagyon meg-örültem, hazafiúi el-ragadtatást 's tsak őseink előtt esmeretes felséges együgyűséget 's Magyar tüzet reménylven: ah, de mint szomorodtam-el, midőn a' leg-izetlenebb galanteriát a' leg-alacsonyabb popularitást 's gyermeki affectatiót, hogy *Magyar vagyok*, találtam. [...] a' könyv, ha úgy tekintjük tsak, mint Románt, tsak-nem az Argirus és Stülfrid Classisába való. – Nevettséges a' szók' derivatióiban és faragásibann is.⁹³

Ez a véleménye a későbbiekben sem változott sokat,⁹⁴ mégis, az *Orpheus* első számában a következő ismertetést közölte róla:

Prof. Dugonits András Úr Etelkát újjobban nyomtattatja. Azok, a' kik ezt úgy nézik, mint közönséges Románt, melly szerelmet tanítani, vagy tsak némelly munkára nem szü-

letett elmét egynehány únalmas óráitól dajkai dallás formán meg-szabadítani akar, erről a' munkáról igen kantsalúl ítélnék: De nem ez vólt az Író szándéka. Ő bennünket Atyáinknak régi idejekre akart vissza-vinni; azoknak szokásokat, életek módját, országlásokat 's a' t. tette elinkbe, adagiuminkat mentette-meg az el-veszéstől. Némellyek durvák és a' mostani kényes füleket meg-sértik: de az Árpád' idejéhez nem éppen illetlenek. Az, a' ki ítélve olvas, az ilyeneken nem akad-fel, hanem inkább szívére szorítja lélekben maga előtt lebegő magyar Dugonitsát.⁹⁵

Itt dicsérőleg emeli ki a magyarkodást, melyet magánlevélben elítélt, továbbá korábbi bíráló megjegyzései („leg-alacsonyabb popularitás”) is jócskán megszeliődülnek és elnéző modalitásban szólalnak meg („a' ki ítélve olvas, az ilyeneken nem akad-fel”). Valamilyen okból kifolyólag tehát ebben az esetben nem valódi véleményét hozta nyilvánosságra, noha máskor nem-igen tartózkodott ettől.

Ez az ingadozás, még ha esetleg taktikai természetű volt is, mindenképpen figyelemre méltó, már csak azért is, mert másokra is jellemző a magán és köz szféra különválasztása. Ráday Gedeon Kazinczy idézett, Dugonitsot bíráló levelére hamar válaszott, s ebben kevésbé élesen fogalmazva, de alapos „szakmai” érveket felsorakoztatva megerősítette Kazinczy véleményét. Igen tanulságos, ahogy levelét zárja: „Én ezen ítélet tételemet tsak az Urnak irom, mert senkivel sem akarok össze háborodni, énis.”⁹⁶ Hasonlóan fogalmaz egyébként Poóts András verseinek megítélésekor is: „Ezeket tsak az Urnak magának in confidentia irtam, mert senkivelis össze veszni, annyiaval inkább senkit rágalmozni nem kívánok.”⁹⁷ Így voltak ezzel mások is (például Földi János).⁹⁸ Ami tehát a magánlevélben helyénvaló, felfogásuk szerint nem feltétlenül tartozik a nyilvánosságra, legyen az teljesen szakmai kérdésben, mindennemű személyeskedéstől mentesen megfogalmazott bírálat. A kritika ugyanis személyes támadásként értelmeződött a korban (persze nemcsak akkor, de akkor főleg), mert „a nyilvános irodalmi beszéd retorikájának, stilisztikájának, érvrendszerének, illetve etikájának elvei és szempontjai a magyar irodalomban ez idő tájt teljességgel kidolgozatlanok”.⁹⁹

A példák hosszan sorolhatóak. Már Rát Mátyás néhány óvatos megjegyzése ingerült tirádát váltott ki Rájniss Józsefből¹⁰⁰ (amelynek nyomán még évekkel később is hitvitázói hevülettel „híremre, nevemre büdös nyálát locsogató hírközlő”-nek titulálta Rátot¹⁰¹). Rát, ugyancsak a *Magyar Hírmondó* hasábjain¹⁰² továbbra is személyeskedéstől mentesen, de határozottan válaszolt, fenntartva véleményét. Rájnissnak egyébként minden vitája vagdalkozó volt, durva személyeskedésekkel terhelten, akár Ráttal, akár Baróttal, akár Batsányival vagy bárkivel is szállt szembe, ami nyilván alkati sajátosságokkal függött össze. De a kor vitái egyébként is nehezen tudták elválasztani a személyes becsületet a szakmai állásponttól. Nem véletlenül tartotta szükségesnek hangsúlyozni Kazinczy a *Magyar Museum*-ban, hogy

...szemem előtt lessz mindenkor, hogy az írás' fogatkozásaival együtt az Író személye nevettségessé ne tétettség; mellyről úgy tartom eléggé bátorságossá téssen az mindeneket, hogy Recenzióim soha sem fognak nevem nélkül meg-jelenni. Ki teszi-fel tehát föllem, hogy személyemet a' Meg-sértettnek meg-támadásául ki-tenni, és nyúgodalmamat fel-háborítatni akarnám?¹⁰³

c) Egyéni sérelem és közhaszon

Ha a recensens mentes minden személyes érdekeltségtől és hangneme tisztán szakmai és nem személyeskedő, akkor Kazinczy szerint nemcsak megengedhető az éles fogalmazás, de egyenesen szükséges:

...nékem az elég, hogy szívem' bizonyosságát el-nyerhettem az eránt; hogy valamint javallásaim minden hízelkedéstől mentek valának, olyan mentek voltak minden személyes idegenségtől, büszkeségtől 's már nemtelen indulatoktól Gántolásaim-is. Azt sints okom meg-bánni, hogy egy 's két jegyzéseim élesek voltak, mert a' Recenzió természeti azt, más Nemzeteknek példájok szerint-is, meg-kívánja.¹⁰⁴

A recenzió ugyanis a közönség érdeklődésének felkeltésére és egyben orientálására szolgál, s ily módon az elérhető közhaszon egy nagyobb összefüggésben kompenzálja az egyén által elszenvedett sérelmeket.

Ha talán tudni akarnád tőlem, mit nézek én legszükségesebbnek a' szükségesekek' temérdek számában, ezt fognám felelni: Minél gondosabb fordításokat, egy két bíráló Folyó-írást, 's egy két lármás, de nemes tolcsatát, 's ezt az utolsót még inkább mint minden egyebet. Valljuk-meg, a' Közönség mind az által a' mit eddig adánk, nem igen nagy kedvet kaphatna az olvasásra, 's nem érti, mi forog szóban az Írók között. A' lármára öszve csődülének, részt vennének a' csatázásban, 's ismeretekben meggazdagodva tértének-el a' veszekedés', vagdalkozás', döfdösés', rugdosás' helyéről. A' virrongók vesztének, de az ügy nyerne.¹⁰⁵

Kazinczy a „virrongások” szükségességét sohasem tagadta meg.

A kritikaírás multhatatlanul szükséges voltának belátása a szerkesztői gyakorlatra nézve is következményekkel járt. A *Magyar Hirmondó*, a *Magyar Kurir*, s még inkább melléklapjaik, a pozsonyi *Magyar Músa*, a bétsi *Magyar Múza* és az *Új Betsi Magyar Múza* hasábjait lapozgatva még azt tapasztaljuk, hogy válogatás nélkül közölnek mindent, amit beküldtek hozzájuk, s így elárasztják őket az alkalmi költemények.¹⁰⁶ A *Hadi és Más Nevezetes Történetekben* és a *Mindenes Gyűjteményben* is jelentek meg hasonló karakterű darabok, de ezen lapoknál inkább a tudós ismeretterjesztő szándék dominált. A *Magyar Museum* és az *Orpheus* egészen más minőséget képviselt. Batsányi erősen válogatott:

Mi bátran ígérhetjük, hogy azok a' darabok, mellyek a' M. Museumban, fő-képp' ennek-utánna, helyet nyerendenek (már akár mi-magunktól származtak, akár másoktól küldettek légyen azok) ha szinte nem éppen leg-tökéletesebbek lesznek-is, leg-alább am azok közzé nem fognak számláltathatni.¹⁰⁷

Kazinczy az azonos helyzetértékelésből más következtetést von le:

Fel-vésem néha még a' rossz darabokat is. Az Olvasó bosszankodni fog érettek reám; a' Criticus által-látja azt az okot a' melly által indítottam; Maradékaink közt pedig lessz valaki, a' ki Litteraturánknak akkori bődög Horatiusi Epochájából mostani Enniusi Epochánkra tér vizsgáló szemekkel, 's szemeteimet kintseknek fogja tartani.¹⁰⁸

Nem mindig fogalmaz azonban ilyen fennköltén, levélben nyersebben szól és nyilvánosan nem vállalt szándékokat fed föl:

Megvallom istentelenségemet, Kánonok Molnárnak Szittyai Kláráját és azt, a' mi nyomban követi ezt az Orpheus 1. kötetének 3-dik darabjában, egyedül azért vettem-fel ott, hogy a' Páter Leo és más Bálnak papjai által annyira imádott bálványt feldőjthessem, 's megkaczagtathassam.¹⁰⁹

A csatákban persze nemcsak adni lehet, hanem kapni úgyszintén. Kazinczy is mindenféle támadásoknak volt kitéve már ekkoriban,¹¹⁰ s nem lehet mondanivaló, hogy túlzottan toleránsan viselte volna ezeket, még ha elvileg, mint láttuk, az ellene irányuló bírálat jogosultságát soha nem vonta (természetesen nem is vonhatta) kétségbe. Érdekes, hogy első ránézésre hasonló érvet használ, mint Gyöngyössi János, mikor a Bácsmegyeyt ért bírálatokra reagál: „Legjobb mindenikünknek a' maga szemével látni”,¹¹¹ s a Klopstock-fordításait kritizálóknak is azt veti oda, magát Klopstockot idézve: „Tanuljon-meg érteni, a' ki érteni akar”.¹¹² Ez utóbbi megjegyzése azonban már egy olyan *értékelven* épül, amely még nem volt honos a kor irodalomszemléletében.

Kérdés persze, hogy hol alapozható meg egy ilyen értékelv, mi biztosíthatja a legitimitását (e kérdés körüli vita egyébként hosszan húzódik a későbbi időszakokban is, lévén mindennemű kritika alapkérdése).¹¹³ Kazinczy és a kor első vonalbeli írói önértékük tudatára voltak kénytelenek hagyatkozni, mithogy nem volt még kialakulva egy viszonylagos konszenzussal bíró norma. Egy ilyen (immár esztétikai értékeken alapuló) normáért a tudós hazafiság beszédmódjának ideológiai implikációit figyelembe véve kellett megküzdenni: a sokféle irodalmi hagyomány összetettségének közegében. Úgy tűnt, hogy a különböző irodalmi hagyományok összetettségének és vitája közben kiforrja majd magát az új irodalom, s mindegyik hagyomány maga is megváltozván egyesül az új minőségben, ahogy Földi János érzékletes hasonlata is sejteti:

...felette igen sajnálkozom mostani Litteratori alatt nyögő bődög Haza nyelvünkön, melly most spirituozos és aër fixussal tellyes Litteratorinak pennái alatt éppen úgy vagyon, mint a' leghánykódóbb forrásban lévő zavaros új must, melly fenéig zavarodva lévén, tajtékos sűrű sepreit nagy pesgéssel és sok levegő éggel fürja ki az Aknáján. – Böldög lessz szegény nyelvünk valaha, ha mostani zavarodott mustja még megüledett higadásra juthat! és boldog lessz a' Maradék, melly ennek által látható finum ízű tiszta borát, ha ez addig fenékét ki nem üti, valaha gyönyörködve ihatja!¹¹⁴

1 A jelen dolgozat, egy nagyobb munka részeként, az MKM FKFP 0450/97. számú pályázati program támogatásával készült. Az itt használt fogalmakra nézve lásd dolgozatainkat: *Nemzet-eszme az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában*, ItK (sajtó alatt) és *Tudós Hazafiak. Nyilvánosság és irodalom az 1780-as, 1790-es évek fordulóján*, Könyv és Könyvtár 2000. (sajtó alatt).

2 A kritikátörténeti megközelítés kérdéseire nézve lásd DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Bp., 1992, 15–71., főleg 40–47.

3 Minderre nézve lásd dolgozatainkat: *Egy korszak kijelölése, In honorem Tamás Attila*, szerk. GÖRÖMBEI András, Debrecen 2000, 65–79.; „Literátusság” és „popularitás”, *Studia Litteraria* 1990, 131–150.

4 KazLev. II. 212., saját kiemelésünk.

5 Vö. SZILI József, *Az irodalomfogalmak rendszere*, Bp. 1993., 167–191.

6 Amint az Pápai Páriz szótárában is olvasható: „Levél, és mind az egész Deáki tudomány.” (PÁPAI PÁRIZ Ferenc, *Dictionarium Latino-Hungaricum et Hungarico-Latino-Germanicum*, Nagyszeben, 1767, 341.; hasonló: Bp., 1995.)

7 SZILI József, *i. m.*, 127.

8 *I. m.*, 32–33.

9 *I. m.*, 127.

10 *I. m.*, 33.

11 KENYERES Imre, *A magyar irodalomtörténetírás fejlődése a XVIII. században*, Bp., 1934, 36.

12 *I. m.*, 57.

13 SZILI József, *i. m.*, 127.

14 A két tudós literátor irodalomszervezői tevékenységéről és irodalomfelfogásáról meglehetősen pontos képet alkotott a szakirodalom (elsősorban: BÍRÓ Ferenc, *Péczei József*, ItK 1965, 405–432., 557–583.; KÓKAY György, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei*, Bp., 1970, 325–378., 452–466.), ezt elismételni nem szükséges, inkább csak a gondolatmenetünk szempontjából lényeges elemeket emeljük ki.

15 MARGÓCSY István, *A magyar nyelv státusa a XVIII. század második felében = Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás kutatásának*

időszerű kérdései), szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 253.

16 Minden Gyűjtemény (MindGy) 1790, III. Negyed, a címlap verzőja.

17 MindGy, 1790, III. Negyed, 365.; vö. KÓKAY György, *Javaslatok 1789-ből a könyvtőlvasás népszerűsítése érdekében = Uő, Könyv, sajtó és irodalom a felvilágosodás korában*, Bp., 1979, 167–177.

18 HMNT, 1789, I. szakasz, 282–283.

19 HNMT, 1790, II. szakasz, 67., 68.

20 Révai Miklóssal is szoros kapcsolatban voltak ebben az ügyben, vö. KÓKAY György, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei*, *i. m.*, 355–358.

21 A pályázatokról lásd KÓKAY György, *i. m.*, 350–355.

22 HMNT, 1791, IV. Negyed, 516., az esztétika tanszék üresedése kapcsán.

23 Lásd minderről részletesen SZAUDER József, *Az esztétikai tanszék betöltésére kiírt pályázat és kritikai irányzataink 1791-ben*, ItK, 1971, 78–106., főleg: 88., 94., 99.

24 Vö. PENKE Olga, „A könyveknek veleje” – a felvilágosodás egy rövid műfajának magyarországi története (1780–1830) = *Folytonosság vagy fordulat?*, *i. m.*, 88–101.

25 MindGy, 1789, I. Negyed, 120.

26 Vö. PENKE Olga, *A Minden Gyűjtemény egyik forrása: az Esprit des Journalistes de Trévoux*, MKSz, 1988, 248–273.

27 Vö. BÍRÓ Ferenc, *Péczei József*, *i. m.*, 567–569.

28 *I. m.*, 413.

29 BJÖM, II, 101.

30 Vö. ZSIGMOND Ferenc, *A műfordítás elvi kérdései megújhodáskori irodalmunkban*, Debrecen, 1939, 5.

31 Ezért nem tartjuk alkalmazhatónak a deákos, franciás, németes iskola korábban oly népszerű terminusait, vö. pl. CSÁSZÁR Elemér, *A deákos iskola = Deákos költők*, kiad. CSÁSZÁR Elemér, Bp., 1914, 5–6.

32 MARGÓCSY István, *i. m.*, 258.

33 KazLev, II, 361–362.; vö. FRIED István, *Irodalomteremt(őd)és és/vagy (mű)fordítás = Literatura*, 1997, 288.

34 BJÖM, II, 175.

35 Vö. Fried István idézett tanulmányával, ahol további példák sora és részletes elemzés található.

36 MindGy, 1789, II. Negyed, 188.; vö. ZSIGMOND Ferenc, *i. m.*, 9–10., további példákkal.

37 Ráday Gedeon pl. ezt a jegyzetet fűzi *Aeneis*-fordításához az Orpheus hasábjain: „Ezen versek nem azért küldtetettek-meg, hogy, a’ kik Virgilius fordításában foglalatoskodnak, munkájokat abba hagyják, azon gondolatból, hogy mi szükség annak annyi sokszori fordítása? Ugyan is mentől többen fogják ezen nagy Poétát fordítani, annál több hasznot reménylhet abból Nyelvünk.” (II. 3., 245.) Közvetlenül ezután pedig egy Horatius-oda eredeti szövege mellett annak két, Kazinczytól és Földitől származó fordítása áll, tükörszedéssel. Batsányi ugyancsak többször alkalmazza e módszert a Magyar Museumban, pl. a Rájniszal vitatkozó *Töldalékban*, vö. további példákkal ZSIGMOND Ferenc, *i. m.*, 10.

38 Lásd BJÖM, II, 452–461., 490–501.; SZAJBÉLY Mihály, *Fordításelméleti megfontolások a 18. század második felének magyar irodalmában*, It, 1983, 139–158.; FRIED István, *i. m.*, 286–301.

39 SZAJBÉLY Mihály, *i. m.*, 152.

40 Lásd BJÖM, II, 462–471.

41 PÉCZELI József, *Henriás*, kiad. VÖRÖS Imre, Bp., 1996, 44–46.

42 MM, II, 1., 85–95.

43 Gessner’ *Idylliumi és Bácsmegyeinek össze-szedett levelei = Érzelmes históriák*, kiad. LÓKÖS István, Bp., 1982, 208–210., 360–364.

44 Révai Miklós *egyed versei és néhány apróbb kötetlen írásai*, Pozsony, 1787, 181–182.

45 KazLev, II, 192., 305., az előbbi helyen két, az utóbbin három fordítási elvet nevez-
vén meg.

46 KazLev, I, 87.

47 Minderről lásd CSETRI Lajos, *A magyar nyelvújítás kora irodalomszemléletének nyelvfilozófiai alapjairól = Irodalom és felvilágosodás*, szerk. SZAUDER József és TARNAI Andor, Bp., 1974, 229–279., főleg 231–253.; KELEMEN János, *Nyelv és történetiség a klasszikus német filozófiában*, Bp., 1990, főleg: 83–191., 232–240.; S. VARGA Pál, *Nemzetiség és nyelvszemlélet a magyar romantika irodalmában*, Kézirat.

48 *Az észről vagy elmésségről = Hagyomány-örzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*, szerk. KECSKÉS András és VILCSEK Béla, Bp., 1999, 234., vö. 137. is.

49 BJÖM, II, 103.

50 Vö. SZAJBÉLY Mihály, *i. m.*, 153–155.

51 „nem azért kell le-fordítani az idegen Írókat, hogy lássuk azoknak hibáikat; hanem hogy meg-gazdagítsuk a’ mi literatúránkat azzal a’ mit ők leg-felsősebben találtak.” (MindGy, 1789, I, Negyed, 120.; vö. SZAJBÉLY Mihály, *i. m.*, 156.)

52 BJÖM, II, 106.; vö. FRIED István, „a differenciáltabb irodalmak közkedvelt és a mű-faji hierarchiában előkelő helyet elfoglaló alkotásainak meghonosítása, hazaivá tétele az irodalomteremtés folyamatában kaphatja meg valódi értelmét és jelentőségét.” (*I. m.*, 288.)

53 *Hagyományörzés...*, *i. m.*, 142. A vita áttekintéséhez lásd LEHR [TOLNAI] Vilmos, *A leoninus*, Bp., 1892.; OROSZ László, *A magyar verstani eszmélkedés kezdetei*, Bp., 1980, 36–41.; KECSKÉS András, *A magyar verselméleti gondolkodás története*, Bp., 1991., 154–159.

54 *I. m.*, 143. Rájnis József is hasonló alapál-lásból tiltakozik Rát Mátyás azon ötlete ellen, mely szerint Gyöngyösi István verseit idő-mértékbe kellene átírni, lásd uo., 77., 92.

55 *Hagyományörzés...*, *i. m.*, 137.

56 BJÖM, II, 247–248.

57 *I. m.*, 179–180., illetve 307.

58 „Hogy soha verseidet te nagyon ki-ne vedd erejedből / Sok piperézéssel: Hidgyed valaki maga versét / Kelletlenül fellyebb szere-ti tzi-frázni, az úgy jár, / Mint amaz orczáit va-koló Dámátska, ki-mentül / Több pirosítóval keni képét, annyival otsmányb; / Vagy miko-ron valamely kerekét le-kötöd szekerednek, / Nem forog az, tsak tsúsz, ‘s a’ többi se jár szabadossan: / Szint úgy, a’ mely vers meg mért lábokra van osztva, / Ha közepét, s’ vé-gét Rythmus nyügébe szorítod, / Kötvé van ott az eszed: ‘s miket írj, két szótska parantsol / Istenem! e’ mételyt háritsd el a’ Magya-roktúl.” (MM, I, 2., 87.) Ráday egyébként már egy 1786-ban kelt levélben ellenzi a leoninu-sokat (KazLev, I, 119.).

59 *Mesterkedők*, kiad. KOVÁCS Sándor Iván, Bp., 1999, 145–148.

60 KazLev, II, 222–223.

61 KazLev, II, 222.

62 Lásd a Magyar Músában közölt cikkét = *Hagyományteremtés...*, i. m., 139–142.

63 Gyöngyössi Jánosnak *Magyar Versei*, Bécs, 1790, Elől-járó Beszéd, 5. számozatlan oldal.

64 I. m., 6.

65 Vö. KECSKÉS András, i. m., 156.

66 *Mesterkedők*, i. m., 151.

67 GYÖNGYÖSSI János, i. m., 7.

68 *Hagyományörzés...*, i. m., 44–45.

69 GYÖNGYÖSSI János, i. m., 6.

70 „A szépirodalom szerepét és célját a tudásanyag közvetítésében látó felfogás azért terjedhetett el olyan széles körökben a felvilágosodás századában, mivel megoldani látszott azt a kor gondolkodóit súlyos dilemmák elé állító problémát, hogy az elvont tudástanyagot miként lehet elérhetővé tenni a kevésbé felkészült tömegek számára. Valójában persze csak látszatzmegoldás volt ez. A nagyközönség megnyerésére kezdetben eszköznek tekintett könnyed és érdekes művek ugyanis az idők folyamán önálló életre keltek, s kialakult az un. triviális irodalom, mely közhelyszerűen ugyan sokáig hivatkozott tudomány- és morálközvetítő szerepére, leplezett formában azonban már kezdetől fogva, később pedig egyre nyíltabban a pusztá szórakoztatást tűzte ki célul. Párhuzamosan, e folyamatot fűtőerősítve áruvá vált a könyv, a művészet, s a piac-elv egyre jobban érvényesült a szellemi életben is.” (SZAJBÉLY Mihály, *„Izzadnak a magyar tollak”*, kézirat, melyet a szerző szívességéből használhattam; vö. MEZEI Márta, *A kiadó mandátuma*, Debrecen, 1998, 25.)

71 KazLev, XXIII, 16.

72 „a korafelvilágosodás gondolkodói számára a poézis azzal az öncélú formakereséssel, alkalmi versek közhelyeibe fulladó későbarokk költéssel volt egyenlő, melyet M. Opitz jellemzett igen szemléletesen a következő szavakkal még a 17. század elején: »Nincs könyv, nincs lakodalom, nincs temetés nélkülünk [ti. a költők alkalmi versei nélkül – Sz. M.], és mintha senki sem tudna meghalni egyedül, verseink vele mennek a föld alá is. Bennünket akarnak olvasni minden tálon és kannán, ott vagyunk minden falon és kövön,

s ha valaki, ki tudja minő módon, házat szerzett magának, nekünk kell őt verseinkkel becsületessé tenni. Ez verset óhajt más ember feleségéhez, amaz a szomszéd szolgájáról álmodott, a harmadikra vélt szerető barátságosan rámosolygott..., s a bolond követelődésnek se vége, se hossza.«” (Szajbély Mihály kéziratos műve) Goethe pedig így fogalmazza meg véleményét (az Eckermann-nal folytatott beszélgetésekben): „Ahhoz, hogy prózát írjon az ember, kell hogy legyen valami mondánivalója; akinek azonban nincs semmi mondánivalója, még mindig faraghat verseket és rímeket; elvégre itt egyik szó szüli a másikat, és valami kijön végül, ami semmi ugyan, mégis úgy fest, mintha lenne valami.” (ECKERMANN, *Beszélgetések Goethével*, Bp., 1973, 157.) Lásd továbbá PÉCZELI József kritikus felsorolását a mesterkedő műfajokról = *Hagyományörzés...*, i. m., 233–235.

73 KazLev, II, 223.

74 BJÖM, II, 260–261., 259–260.; vö. 186.

75 Erre nézve összefoglalólag lásd BÁN Imre, *Losontzi István poétikája és a kései magyar barokk költészet* = *Studia Litteraria*, 1964, 29–42.; MEZEI Márta, *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt*, Bp., 1974, 126–155.

76 KazLev, II, 223., 297.

77 Orpheus II, 4., 367.

78 *Bessenyei György összes művei. A Holmi*, kiad. BÍRÓ Ferenc, Bp., 1983, 352. Lásd ugyanott Sándor István könyvéről írott bírálattát (357–359.) vagy a Kónyi János verseit valamilyen mértékben ugyancsak elmarasztaló véleményét (320., és A' Filozófus = *Bessenyei György összes művei. Színművek*, kiad. BÍRÓ Ferenc, Bp., 1990, 584–585.; vö. KazLev, I, 158–159. és SZILÁGYI Márton, *A vígjátékiró Bessenyei művészi távlatai = A szétszóró rendszer*, szerk. CSORBA Sándor–MARGÓCSY Klára, Nyíregyháza, 1998, 151–153.).

79 GYÖNGYÖSSI János, i. m., 8–9.

80 KÓNYI János, *Ártatlan mulatság*, Buda, 1785, Előszó, idézi BENKŐ Loránd, *A magyar irodalmi írásbeliség a felvilágosodás korának első szakaszában*, Bp., 1960, 255.

81 ANDRÁD Sámuel, *Elmés és mulatságos rövid anekdoták*, I. Darab, Bécs, 1789, Előszó XXXI–XXXII., idézi BENKŐ Loránd, i. m., 256.

82 KazLev, I, 398–399., vö. HÁSZ-FEHÉR Katalin, *A nyilvános és a magános irodalomról* = ItK 1998, 208–209.; MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Bp., 1994, 70–71.

83 Vö. CSÁSZÁR Elemér, *A magyar irodalmi kritika története a szabadságharcig*, Bp., 1925, 21.

84 Vö. KazLev, I, 340.

85 „SZÜKSÉGÜNK vagyon mí-nékünk ilyen egy Társaságra; mely mind a’ maga tagjait költsön segítséggel, mind egyéb Magyar Írókat hasznos tanács-adással a’ Tudományoknak Hazánkban való terjesztésére, ’s az anyai nyelvnek szépíttetésére, serkentse, és ösztönözze; a’ közre-botsátott munkákat próba-kövére húzván, a’ józan Criticának szövénkevel, minden részre-hajlás nélkül, megvizsgálja; a’ mi azokban követésre méltó, vagy távoztatni való, ki-mutassa; és e’ szerint Hazánk’ fiait a’ Szépnek és Rútnak, az Igaznak és Nemigaznak, a’ Tökélletesnek és Hibásnak megkülömböztetésére, ’s eleven érzésére vezérlelje.” (BJÖM, II, 97.; vö. HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 207–208.)

86 BJÖM, II, 137–138.; vö. még 158., 166–167., 180., 260.

87 Vö. CSÁSZÁR Elemér, *i. m.*, 24–25.

88 Vö. KÓKAY György, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei*, *i. m.*, 435–436.

89 MM, I, 1., 50–54.; I, 2, 100. és 178–187.

90 KazLev, II, 186–187.

91 Kazinczy kritikus tevékenységére az eddig idézett műveken kívül lásd még VÁCZY János, *Kazinczy Ferenc és kora I*, Bp., 1915, 282–290.

92 MindGy, 1789, I, Negyed, 129–132.

93 KazLev, I, 191.

94 A regény fogadtatásáról vö. BÍRÓ Ferenc, *A felvilágosodás korának magyar irodalma*, Bp., 1994, 209.

95 Orpheus I, 1., 83–84.

96 KazLev, II, 195.

97 KazLev, II, 228.

98 Vö. erről részletesen MEZEI Márta, *i. m.*, 70.

99 HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 207.

100 Lásd Magyar Hírmondó, 1781. szeptember 1., 68. sz., 537–542. = *Magyar Hírmondó*, kiad. KÓKAY György, Bp., 1981, 355–359. Rájnis válasza 1782-ben önálló kiadványként jelent meg, *A magyar Helikonra vezérlő Kalauzhoz tartozó megszerzés* címmel.

101 *A magyar Virgiliushoz tartozó sisakos páizos mentőírás* = *Pennaháborúk*, kiad. SZALAI Anna, Bp., 1980, 125.

102 Lásd Magyar Hírmondó, 1782. december 18. és 28., 98. és 101. sz., 778–782., 803–808. = *i. m.*, 391–397.

103 MM, I, 2. 179.

104 Uo.

105 KazLev, II, 301–302.

106 E lapokról összefoglalólag lásd KÓKAY György, *A magyar hírlap- és folyóiratirodalom kezdetei*, *i. m.*, 422–436. A pozsonyi Magyar Musa például így fogalmazza meg programját: „a’ mi M. Músnaknak egyedül az a’ tétlaja, hogy azokat az ujj dolgokat, a’ melyek a’ tudományoknak és a’ szabad és szép Mesterségeknek kerületiben befoglaltatnak, születt nyelvünken megvigye az ezekután szomjúhozó nemes Lelkeknek” (Magyar Musa, 1787. január 6.).

107 BJÖM, II, 260.

108 Orpheus I, 1., Bé-vezetés.

109 KazLev, II, 230.; az idézett rész előtt a következő, ugyancsak tanulságos gondolatok állnak: „Örülöm azt a’ szerencsét Heliconi Virágim tavalyi Gyűjteményének, hogy az a’ Mélt. Gróf. javallását meg-nyerte. Sokkal sa nyarúbb Bírāja lések ezen Gyűjteményeim darabjainak, mint az Orpheusban vagyok, mert ezeket Például és Mustrául szeretném kimutatni; az Orpheus darabjaiban pedig néha egyéb tekinteteim is vannak.”

110 Például a Bácsmegyey kapcsán, lásd erről részletesen MEZEI Márta, *i. m.*, 72.

111 KazLev, I, 440.

112 MM, I, 2. 148., vö. KazLev, I, 213.

113 Vö. HÁSZ-FEHÉR Katalin, *i. m.*, 209–210.

114 KazLev, II, 307–308.

Lélektani és történelmi hitel a biedermeier irodalomban

E cím bizonyos értelemben a romantikus alkotásokra is vonatkozhatna. Az a különbség ejtett gondolkodóba, mely szerint Horváth János Petőfi-könyvében azt veti Szilveszter szemére, hogy forradalmi eszmékről értekeznek, miközben kisfia éhen pusztul; jobb lenne, ha családjáról gondoskodna. Az elemzésnek ezt a passzusát okkal-joggal vagy anélkül többen megkérdőjelezték, ám a hétköznapi logika, a polgári, konszolidált morál a jeles tudósnek ad igazat.¹ Petőfi morális érzéke bicsaklott-e meg itt, költői elhithető ereje bizonyult-e gyengének, elragadta-e az apostoli hév – ebből a látószögből aligha ítéltethető meg tárgyilagosan. Két sík helyezkedik el itt: az irodalmi anyag szelektív tartománya, stilizációja, valamint a közerkölcs, a tapasztalati világ, s ennek is inkább valamely reprezentatív rétege. E két jelentéstartomány feltétlenül érintkezik egymással, az előbbi az utóbbiból veszi matériáját, ám érintkezésük sajátos és különleges. Mindkét kifejezés-, illetőleg beszédmódnak, gondolati rendszernek vannak olyan formalizált elemei, melyek önálló jelentéssel bírnak, s korrespondenciájuk nem feltétlenül vezet jelentésazonossághoz, következésképpen egymásra vonatkoztatásuk logikailag nem vezet egyértelmű megállapításokhoz.

Kissé furcsa példa a világlátás sajátos mechanizmusára vonatkozólag, kiváltképpen, ha megfogalmazását irodalmi minták is befolyásolják, Barabás Miklós, a jeles festő esete, akinek annyi reformkori személyiség, köztük sok író-költő portréját köszönhetjük. Csak késő öregkorában írta meg emlékezéseit (megjelentek a *Budapesti Szemlében*), oly módon, ahogy a vele történtek e nagy távlatban kikerekedtek. Ily messziről, a századvégről visszatekintve jelentőségét veszti az egykori valóságos eseménysor számos hangulati eleme, kilúgozódnak belőlük az egykori töprengések és elcsendesedik a szenvedély. Megmaradnak, s kerek egységekbe rendeződnek viszont az egykori alapbe nyomások, a szabályos alakba kívánczó szcénák. Így anekdotikus jelenetek váltják egymást a reformkori életképekhez hasonló részekkel, valamint az akkori (reformkori) időkben divatos útleírások tónusában (*Stadt- und Reisebeschreibung*) megfogalmazott fejezetekkel.² Nyilvánvaló, hogy az öreg festő irodalmi ízlése, fogalmazási rutinja ifjabb korából származik, s így ennek eszközeivel él. Az élettörténet, a pályakép végül is anekdota-jellegű

tarka részletek sorává válik, melyet szinte kizárólagosan átsző valamiféle vidámság, jellegzetes – öregkorinak is mondható – kedélyesség, mintha élet, mesterség, hivatás merő játék lett volna az utókor szórakoztatására. Csillagtávolság választja el ezeket az igénytelen írásokat valamiféle önvallomástól, ars poeticától, pályám emlékezetétől vagy akár a kalandos életrajz igényétől: a mesélés verbális öröme dominál bennük.³

Mondhatnók természetesen, hogy mindez az öreg művész kedélyét jellemzi inkább, mint a tizenkilencedik század első felének, harmincas–negyvenes éveinek hagyatékát. Ám a példát éppen ezért választottuk ki, mert éppenséggel egy rögzült, tónusát, hangulatát tekintve is öntudatlanul szabályokat követő prózai beszédmódra vall, arra a némileg élcelődő „életképi” irányra, konverzációs szituáltságra, amely Barabás fiatal éveiben uralkodott. E körülmény példa lehet arra is, miként bővült nemesi-kuriális, népies vonatkozásokkal e polgárosult stílus Jókai, Mikszáth elbeszélő magatartásában, hogyan stilizálódott korszerű prózaepikává, s vált a kedélyes-mindentudó pozíció narratív poétikai szabállyá, sok vonatkozásában eloldódva az egyes írók alkati karakterjegyeitől. Lényegében arról van szó tehát, hogy mennyiben determinálja az elbeszélés módja annak anyagát, az utóbbi miként tör utat magának a kialakult és rögzült szabályrendszerben.

Amennyiben természetesnek vesszük, hogy a romantika jellegzetes gesztusai, a patetikus mozdulatoktól kezdve az arckifejezés, a mimika egyes mozzanataiig, a preferenciák a mindennapi szokásrendszerben, így a barátságkultusz stb. – valahogyan kifejezik az idők szellemét, így a „Zeitgeist” megnyilvánulásai: az irodalmi és művészeti korstílusnak megvan a maga szerepe ezek kialakulásában, táplálásában, fenntartásában, ritualizálásában. Kivált ez utóbbi momentum révén a gesztusoknak és általában véve az egész stilizált beszédmódnak mind az emelkedett művészi, mind pedig a köznapi-szokásrendi szférában van valamiféle autonóm tartományuk, melyben – bizonyos határok között – önállóan mozoghatnak. A biedermeier közkultúrája ezt a mozgásteret még tovább tágítja. Így jönnek létre a korabeli irodalomban olyan műfajok, melyeknek felépítése rögzített igényeket követ. A vidám nemben a félreértés, a bonyodalom, a boldog kibontakozás triádja érvényesül bizonyos morális-kulturális tanulságok érdekében, a kalandos történetekben a próbatétel, a bonyodalom során megmutatkozó helytállás, a morális jutalom hármassága dominál. A szélsőségek, a csevely bizarr fordulataitól a rémséges esetekig olyan kíváncsiak, melyeknek minden szórakoztatni, hatni akaró író engedelmeskedik.⁴

Ha már a Petőfi-értelmezés egy sajátos problémájával kezdtük fejtegetéseinket, e ponton azzal is folytathatjuk. Ugyancsak Horváth János jegyzi meg igen találóan, hogy Petőfi regénye, *A hóhér kötele* élvezetes olvasmány volna, ha e regény (s általában a rémregény) paródiáját láthatnánk benne. Ám – a fejlődéstörténetileg egymástól éppenséggel nem távol eső két mű, *A hóhér kö-*

tele és *Az apostol* – mindkettő a komoly nembe sorolható, s kivált az utóbbi esetben a parodizálásnak még a lehetőségével sem számolhatunk. Ami azt jelenti, hogy Petőfi mindkét témáját komolyan fogta fel, szereplőit-figuráit tetteik, érzéseik motivációját a maga sajátos szemszögéből (s talán a célba vett olvasó szemszögéből is) hitelesnek véli, mindenféle irracionális vonatkozás kizárásával, hiszen Petőfi még legszélsőségesebb gondolati megnyilvánulásaiiban sem enged teret homályos érzelmi kavargásnak, talányos vélekedésnek, sejtések mélyösztoni késztetéseinek. Tipológiai szempontból *A hóhér kötele* figuráinak intranzigens bosszúvágya éppúgy egy *sérelem* megtorlása, mint ahogy Szilveszter is alacsony származása s a vele egy soron lévők történelmi sértettsége okából kel fel egy olyan uralom ellen, mely ezt a sérelmet egyedeivel és egész szisztémájával az egyén és a nép ellen egyként elkövette.

A szélső helyzet a romantikus értékpreferencia egyik alaptémája. E pozíció kiélezettsége fokozódni látszik a romantikus dráma és regény popularizálódásával, ezt a magyar színházi előadások tematikája éppúgy igazolhatja, mint a jelesebb regénytémák, sőt a két műnem között ebben a tekintetben (cselekményszövés, alakok, motiváció) az átjárás szemmel látható. Természetesen a szélső helyzetet megtestesítő alakok olykor az abszurditásig menően, rögeszmévé fajult motivációval jelenítenek meg valamilyen célt, elhatározottságot, eszmét és szenvedélyt: ez közös vonásuk. E körülménnyel kritikus módon számolnak, s meglehetősen eréllyel utasítják el a magyar alkotók – így Vörösmarty, Bajza, Erdélyi és mások – kárhóztatva a temérdek irreális, „beteg” mozzanatot. Ám alkalmanként a legnagyobbak is, így Vörösmarty és Petőfi, akik személyes tapasztalati anyagukat illetően nagyon is rendelkeztek a valóságismeret, az irónia erényeivel, persze mindketten a maguk módján, alkotóként nemegyszer alkalmazták azokat a szélső helyzeteket, melyeket nyilván nem a személyes belátás, hanem a tőlük is elismert értékpreferenciák követelnek meg. Elegendő a két műnem olyan produktumaira, mint a *Vérnász* vagy *A hóhér kötele*, utalni, melyek – ismétlem – nem tartalmaznak parodisztikus elemeket.

Így nagyon valószínű, hogy azok a műfaji változatok, melyeket kevésbé szakszerű terminussal rémdrámáknak, rémregényeknek szoktunk nevezni, a maguk extremitásaival hozzátartoztak a művészi vagy kvázi-művészi alkotás és befogadás ama sajátos formájához, amelyet a romantikus (és szociokulturális jelenségként a biedermeier) gondolati és érzelmi reflexek jelölnek ki. Ugyancsak homályos megnevezéssel mondhatnók korízlásnak is, mely a közízlés történelmi variánsa, de minden bizonnyal a világtapasztalásnak olyan közösségi-társadalmi elemeiről van szó, melyek – persze szociális tagoltsággal – lenyomatai mindazon impresszióknak, melyek egy adott kornak történései, ezek gondolati-kulturális tényei körül kristályosodnak ki. Ezek, kivált a művészetben-irodalomban bizonyos sémákba rendeződnek, stíluskorszakokban, témákban, gesztusokban, értékpreferenciákban jutnak

kifejezésre. Tehát olyan komplex s bizonyos elemeiben, általános szabályrendszerekben megfogalmazott vagy ösztönösen alkalmazott kánonról, érvényes paradigmáról szólhatunk, mely e kornak közös tulajdona, s így ha egyes tendenciáitól elhatárolódnak is az egyes alkotók, az egészet – mivel benne élnek, s az a maguk világélményét is tartalmazza – személyiségükbe építetten fejezik ki műveikben.⁵

A rémregény tehát (minden olyan történet, mint a rabló, újabb kori lovagi és egyéb históriák) ebben az értelemben korántsem annyira eltúlzott élethelyzetek komikumba hajló együttese, amilyennek a súlyegyen, az eszményítő realizmus későbbi koncepciói felől látszik. Ha igaza van Hauser Arnoldnak (s a maga művészetszociológiai megközelítéséből nézve miért ne lenne igaza), iszonyatos rémtörténetek feldolgozása révén a francia Pixérécourt népszerűbb volt Párizsban (egyik darabjára nálunk Bajza is reagál), mint a nagy hírű francia irodalom összes képviselői együttesen.⁶ E ténynek természetesen ellene vethető az a körülmény, hogy a nevezett szerző és a hozzá hasonlóak az „alantas” ízlés kiszolgálói voltak. Bizonyval így van, legalábbis van e megállapításban igazság. Jellegzetes dilemma mindazonáltal annak eldöntése, hogy az alantas, igénytelen stb. alkotások iránti érdeklődés sikeres kielégítése, avagy pedig az emelkedettebb igényszint jellegzetes képviselőinek preferálása szolgálja-e jobban a kultúra érdekeit. Az igazán nagy művész ugyanis mindkét térrénumon otthonosan és eredményesen mozog. Igényes az igénytelenebb témákban, s népszerű a fentebbi tónusokban is. Így van ez a régebbi irodalomban csakúgy, mint a tizenkilencedik század első felében, a romantika és a biedermeier időszakában mindenképp, nálunk és másutt is.

A magyar irodalomnak, s korábban nyilván a fejlettebb irodalmaknak is, talán a legfőbb gondja az volt, hogy közönségre, olvasókra tegyen szert. Bizonyos értelemben a könyvnyomtatás elterjedése óta mindenféle írott, illetve nyomtatott szöveg érvényesülésének, a megszólítottakhoz történő eljuttatásának alapkérdése, hogy van-e szükséglet, érdeklődés, s a kapcsolat létesítését anyagilag támogató publikum, amely e „diskurzust” óhajtja, s feltételeit biztosítja. Bizonyos készítmények elősegíthetik már a korai időkben is e kapcsolat létrejöttét, az egyház, a vallás társadalmi tekintélye, erkölcsi nyomása a vallásos irodalmat imakönyvek, de kivált a Biblia kiadásai révén folyamatosan funkcionáló tényezővé avatja, ám a pragmatikus kényszerek sem hanyagolhatók el, így az iskolázottság, a tankönyvek stb. vonatkozásában, szótárak, útmutatók, törvénykönyvek – sorolhatnánk tovább egészen a kalendáriumokig a nyomtatott szövegek iránti igényt különböző okokból tápláló körülményeket. A szépirodalom azonban – melynek sok helyütt még külön összefoglaló elnevezése sincs a tizenkilencedik század végéig – egészen másfajta szükségletekből eredeztethető, melyek részben archaikus eredetűek, másrészt a világmegismerésnek az előbbiektől eltérő indítékai határozzák meg,

noha az előbbi terrénummal vannak hol erősebb, hol közvetett kapcsolatai (mítosz, vallásos irodalom, gondolati, tanköltészet, irányzatos alkotások, pamfletek stb.). Ám lényegében a lélek fényűzésének tartományában helyezhető el: e tekintetben a primitív és fejlett társadalmakban, a társadalom legkülönbözőbb rétegeiben (az orális műfajoktól az írott-nyomtatott produktumokig) állandóan jelen lévő szellemi tevékenység, amelynek művelése és befogadása általános érvényű, „nembeli” karakterisztikum.

A teória mentén újabb kérdések fogalmazódnának meg, ám most nem feladatunk ezek taglalása. Annyi mindenféleképpen bizonyos, hogy bármely korszakban is, bármilyen körülmények között az ábrázoló művészetek szintjén meghatározható s nem túlságosan számos alaphelyzet és történetstípus variálódik. Ezért például az újabb kori művészet vagy felbontja ezeket, vagy pedig egyes elemeit vizsgálja a lehetséges emberi helyzeteknek, ám ha ragaszkodik, kivált a populáris műfajokban a mindennapi élet menetének az általános tapasztalattal megegyező lineáris folyamataihoz, akkor szinte erőltetetten váltogatja a lehetséges variánsokat, de így is folyton ismétlődésekbe bonyolódik (lásd a szélesebb publikumhoz szóló színműveket, regényeket, epikai szálra fűzött filmtörténeteket), s ismétlődően a *déjà vu* érzését kelti. Nyilván nem volt ez másképpen a tizenkilencedik század első felének romantikus (és *biedermeier*) irodalmában sem, kivált azért, mert egy bővülő publikum, illetve szaporodó kiadványok számára kellett történeteket sorozatban előállítani, úgy, hogy szélesedő közönséget szólíthasson meg. Ezért már eleve alkalmazkodni kényszerült azokhoz a morális-tapasztalati „közhelyekhez”, melyek e rétegeket foglalkoztatták, mert ezek a modulok, képletek adták azt az alapszókincset, melyek a diskurzus létrejöttékor feltétlenül szükségesek voltak. Az ilyen elemek azonban nem az irodalom független világában, hanem a kortapasztalat és a korigény egészében fogalmazódtak meg: az ábrázolás, a narratíva ezeket szelektálta, tipizálta, sűrítette, hatotta át szubjektivitással, vitt beléjük kohéziót, és egyáltalán közügygyé avatta az egyedit, s a közügyet egyedi problémaként jelenítette meg, s valamilyen tanulság (példázat) fonalával fogta össze. A befogadó éppen ezt a műveletet várta el, komplex gondolati-esztétikai élménye ebből táplálkozott.⁷

Ezért a romantikus alakábrázolás rovására oly sokszor emlegetett fekete-fehér karakterizáló technika nem egyszerűen valaminő valóságidegen egyszerűsítő világlátás következménye, netán ábrázolásbeli fogyatékoság, hanem ősrégi szelekciós eljárás, amely a jó és a rossz küzdelmének örök kettségét jeleníti meg. Ebben nem különbözik a romantika előtti írói megjelenítések lényegétől, csupán más módon alkalmazza ezt a princípiumot, mégpedig annyiban másképpen, hogy hozzáadódik a romantika egyébként közismert karaktere: a fokozódó szubjektivitás, a festőiség, a részletek jellegzetességei iránti vonzódás, az individualizmus mint humán minőség stb. Ez a hozzáadék nemcsak az úgynevezett komoly, hanem a komikus nemben is jól

kamatozik. Mindeme újdonságot mintegy összefoglalja az érzéki megjelenítés szinte tapintható valóságérzete. Ez utóbbi tulajdonság, a „couleur locale” a voltaképpeni hitelesítő tényező, s így elmondható, hogy a mítoszokban és mesékben gyökerező ellentétek harca (jó és rossz, az átlagos és a furcsa stb.) általában gondosan rajzolt, a tapasztalattal nemcsak megegyező, hanem ezt még tágitó, nyomatékosító közegben játszódik le. Így akár a Szilveszter, akár *A hóhér kötele* intranzigens viszálya voltaképpen létező szenvedélyeket transzportál ideológiai, pszichológiai síkra, ám hitelüket nem a hevület sajátos természete, hanem a narratívában kijelölt helye hivatott biztosítani.

Az a tény, hogy egy műalkotás a maga jelrendszerével a befogadónál hogyan egészül ki, s milyen sajátos adottságok, mentális és kulturális előfeltételek játszanak e folyamatban szerepet, ellenőrizhető például egy idegen kultúra tükrében.⁸ Állítólag Lu Hszün, a híres kínai regényíró foglalkozott azzal a gondolattal, hogy lefordítja a benne nagy hatást kiváltó Petőfi-regényt, *A hóhér kötelét*, noha a kiváló kínai írónak ez a terve nem valósult meg. Óhatatlanul megfogalmazódik az a gyanú, hogy maga Petőfi is más-képp vette tervbe e regénye megírását, a *Felhők* hangulati terében⁹ és világfájdalmában, mint ahogy a változó, az ezzel nem annyira azonosuló kritikai recepció a későbbiekben a mű minősítését megszabta. Andorlaki és Ternyei viszálya bizonyára nem a valószerűség pragmatikus példázata, de a síron túli szerelmek, a monomániák, a megszállottak vagy akár a regénymotívum rokonságába tartozó gróf Monte Christók és Jean Valjeanok sem mindennapi átlagesetek, noha kétségtelen, hogy minden banális viszályban, melyek végigkísérik az emberi életet, ott rejlik e végzetes szenvedélyek „reális” magva, ezek öltenek mitikus méreteket, démoni formát a romantikus műalkotásokban, és ezt a jelbeszédet, verbális rituálét fogadja el, s teszi magáévá az erre kondicionált polgári olvasóközönség.

A couleur locale-nak, a részletező rajznak lehetnek a már említett mellett „kommunikációs” magyarázatai. A nem látott, nem ismert környezet megismertetésének vállalt kötelezettsége egy olyan közegben, melynek virtuális tapasztalatai jóval szegényesebbek a modern kori látványmennyiségnél, tehát a kevésbé mobil, kevésbé világlátott publikum tájékoztatásának igénye. Ezek olyan praktikus szempontok, melyek esztétikai minősítése korántsem kézenfekvő, ám figyelmen kívül hagyásuk megengedhetetlen. Ez az ábrázoló technika természetesen felfedezhető a múlt, a történelem tartományainak szemlélhetővé tételében (gótikus irodalom, Walter Scott regényeinek „tárgyi” hittele) csakúgy, mint a jelen régiójának, hogy úgy mondjuk „dokumentálása”. A mi irodalmunkban például a bizonyos értelemben a rémregények közé sorolható Kuthy-, illetőleg Nagy Ignác-féle regénytípus (*Hazai rejtelmek, Magyar titkok*) éppúgy jellemezni, feltárni, dokumentálni igyekszik, mint a bizonyos értelemben ideologikus célzatú Eötvös-regény, *A falu jegyzője*.¹⁰ Vonzóerejük, amennyiben és amilyen mértékben volt, éppen eme tulajdonságuknak kö-

szönhető, s ebből a megközelítésből szinte mellékesnek tekinthető, hogy az árva halász, vagy akár Tengelyi Jónás alakjának lélektani motiváltsága mennyire reális karakterű, miképpen írható le tárgyas és tudományos kategóriákkal.

A regény- és novellaalakok voltaképpen tipizált hordozói az írói szándéknak. Ezért inkább bizonyos magatartásformákat, ambíciókat, szenvedélyeket, szokásokat, élethelyzeteket reprezentálnak, s nem egyéniségeket mutatnak be. Illetőleg: a prózai terek függvényében az említett motiváció keretében felidéznak egyéniségeket, sokszor azonban inkább külsőségeikben: megjelenésükben, fizikai adottságokban válnak ezek egyediekké, a gondolkodásukat, tetteiket egyes alaptényezők szervezik koherensekké. Kérdés természetesen, hogy a tizenkilencedik század első felének szaporodó, sok tekintetben már kommercializált irodalmi-művészeti viszonyok között élő olvasóközönsége egyáltalán elvárt-e mást, többet olvasmányaitól.¹¹ Más kérdés, hogy a régebbi korok alkotásaiban oly sok realitásanyag, ösztönös megfigyelés halmozódott fel, annyi lélektani és szociális, szociológiai-művelődéstörténeti adalék integrálódott az újabb kori befogadástörténetbe, hogy e tényezők mintegy megváltoztatták a művek eredeti alaprajzát, módosították üzenetüket, s ennek következtében egy új kánon tézisei szerint is értelmezhetők. Ez a megállapítás természetesen csak azokra a munkákra vonatkozik, melyekben immanensen benne rejlenek az értékek átsztrukturálódásának jelzett lehetőségei. A romantika, s így a biedermeier irodalom szokványos alkotásai azonban a maguk meglehetősen sematizált kánonjának igyekeznek megfelelni, s ezért csak ezen belül értelmezhetők.

Kisfaludy, Fáy, de akár Csató vagy Gaal elbeszéléseit olvasva, olyan érzésünk támad, mintha azok sok vonatkozásban naivak volnának, mintha a bizsonnyal nem csekély életismerettel rendelkező emberek valamiféle sehol nem kodifikált, de annál következetesebben betartott morális-esztétikai kódexhez tartanák magukat, egyfajta ön- és közösségi stilizáció jegyében, valamiféle illemtanhoz igazodva. Ilyen „illemtan”, amelyet a csúnya, a művelt közbeszédből kizárt szavak listájának is nevezhetnénk, körülbelül olyan jelenségnek, a szemérmesség és az elhallgatás olyan szinonimájának tarthatnánk, melyet a „viktoriánus” jelzővel szoktunk illetni. Az a hangulati atmoszféra, mely a biedermeier irodalmat áthatja, bizsonnyal hasonlít ahhoz a prűdériához, mely a század derekáig az angol regényt oly feltűnően jellemzi. E karakterisztikum a jelentékeny mű létrejöttét nem akadályozza meg, de kétségtelenül kerülőútra kényszeríti, külön jelrendszerek, mondhatni stilisztikai kódok az e jelenséghez kötött retorika kimunkálására kényszerítik. Ám a közerkölcsnek ez a miliője nyilván az alkotó és a befogadó viszonyának organikus része volt, kölcsönösen betartott szabály. Ezért állja meg a helyét az a kijelentés, amelyet Hevesi Sándor tett a régi színészek nagyságának kortól és közönségtől függő megítélésével kapcsolatban: „Nagyapáink fülével kel-

lene őt hallgatnunk, nagyanyáink szemével néznünk, mert a színészi alkotás hitele, természetessége, igazsága a koré, amelynek ő tükröt tartott.”¹²

A furcsa frizurás, különös ruházatú, sajátos arcú régi emberek, s nemcsak a színészek, még az elsárgult fotográfiákon szereplők is, a mából visszatekintve egész létezésüket és gondolkodásukat illetőleg is, mintha inkább nosztalgikusan mesés, mintsem hiteles figurák volnának. Így van ez a valóságban, az eltűnt múltban, színdarabokban, de az egész irodalomban egyaránt, mert hiszen a dolgok változásai, a világ és az ember viszonyai általános törvényeknek engedelmeskednek. Mindezek ellenére mégsem merő fikció az emberi lényeg közösségének ténye, noha a cselekedeteket mozgató motiváció folytonos változásnak van alávetve. Elképzelhető tehát, hogy valamely tett okát másban jelölte meg a múlt eltérő közegének egyik-másik figurája, s éppen ezt az okot fogadta el hitelesnek, aki őt ismerte. Általában véve a közös tapasztalat akkor, amikor a lélek szerkezete még a titkok, a megérzések régiójába tartozott, a külső világ tárgyiassága volt. Valószínűleg innen ered a lélektani motivációt megjelenítő transzcendens retorika, a titkok, a félelmek, a megdöbbenés archaikus-mesés atmoszférája, az álom kultusza a romantikában, amit a tárgyiasság részletező, dús, helyenként színpompás megjelenítése ellensúlyoz. A titkot a dokumentum tényyszerűsége avatja evilági látomássá. Innen eredeztethető az a körülmény, hogy a tizenkilencedik századi elbeszélés és regény, folytatva a régi hagyományokat (például a pikareszkét), bizonyos értelemben útirajz is, város-falu- és környezet-leírás. A tizenhatodik, de kivált a tizennyolcadik századi reprezentatív alkotások egy részéről is elmondható ez, az angol irodalomra kiváltképpen jellemző, gondoljunk például Defoe, Fielding, de akár Smollett munkásságára, de „lelki” utazásokra is gondolhatunk (Sterne). Ebbe a „világfeltáró” kategóriába tartoznak az akkor oly népszerű Cooper regényei is.¹³ E térbeliség tipológiáját itt nem részletezhetjük, gondolati motivációjával nem foglalkozhatunk. A romantika irodalma, irodalomfelfogása, poétikája annyiban bővíti elődei erkölcsi, szokásrendi tényezőkre koncentrált érdeklődését, morális-ideologikus énkeresését, hogy a különös, a lokális, a pittoreszk, az egyedi preferálásával gyarapítja szemlélődését, s ideologikus motivációja politikai elvekben konkretizálódik a polgári társadalom kialakulása, stabilizálódása idején. Ezt a folyamatot jelzi a célzott, társadalom-leíró útirajz jellege nálunk, mint ahogy a fikcióba is beépül – Kisfaludy idejétől kezdve Fáy és Eötvös regényein át – az életképek kvázi-fiktív tartományába, de megjelenik és hat egyéb, így a lírai műfajokban is.

A rendkívüli, sőt a bizzarr jelenség, de főként az egyéniség sarkítottsága olyan vonások, melyek értékek mentén választódnak ki. A jónak és a rossznak, a szépnek és a rúttnak azonban óhatatlanul vannak konkrét kötöttségei, melyek közül a reformkorban kiemelendő a közösséghez, elsősorban a hazához való ragaszkodás, a szerelemnek, a párválasztásnak az új típusú művelt-

séghez való társítása, s ennek propagálása, a változtatás szándékának, igényének hangoztatása és elősegítése (másként: modernizációs akarat), elvi szövetségek kötésének szükségessége, az ezzel összefüggő barátság kultusza, jövőre orientáltság stb. Mindez sajátos módon a példázatos múltra is kivetítődik, s elmondható, hogy az itt jelzett pozitív értékválasztások negatív lenyomata képviseli a másik, a szerzőktől általában elutasított morális (immorális) pólust. Az utóbbinak, így a változatlanúság hirdetésének, a közös-ségtől elforduló bezárkózó magatartásnak, a konzervatív-tradicionális értékvédelemnek alig van irodalmi képviselete, ami azt jelenti, hogy e korszak reprezentatív gondolkodását áthatja a modernizáció kényszerének, korparancsának felismerése, s e tény különböző fokozatokban és intenzitásban, a gondolkodó-alkotó egyed szociális meghatározottságaitól is függően, kultúrájától, öröklött hagyományaitól és célképzeteitől befolyásoltan mutatkozik meg a korszak szellemi életében. Elmondható tehát, hogy ennek az időszaknak van egyetemes narratívája a világ és a haza dolgairól.

E narratívának legfőbb ismertetőjele, minden egyéb elterjedt vélekedéssel, idevonatkozó közhellyel ellentétben a konkrétság iránti vonzalom. A romantika, s benne a biedermeier szellemiség ismérve az érzékletesség, a vízió színessége, a legkülönbözőbb impressziókat kiváltó effektusok halmozódása. Mindez retorizáltan, emelkedetten, a humoros nemben groteszken, a szó-rakoztató irodalomban pedig – amely a biedermeier legsajátosabb eleme – stilizált konverzációs formulákban fejeződik ki. Maga az üzenet azonban gyakorlatra átváltható tudás, tapasztalat, avagy pedig a jövőt illető, megfoghatóként értelmezett várakozás. Van ebben az így megfogalmazódó világképben valami gyakorlatias: éppen e földhözragadtnak tetsző, de végső fokon történelmi optimizmust tápláló praktikus gondolkodást – amely első renden modernizációs hajtóerő – kell átszellemíteni, a kultúra, a művészet régiójába felemelni, hogy mint „nemes” morális érzék működhessenek. A magyarországi romantika (hogy most egyéb tájak problematikájával ne foglalkozzunk) másik dallama, tépettsége, vívódása, keserősége szinte mindig e várt jövő veszélyeztetettsége, a fenyegető történelmi megtorpanással, az ehhez kötődő individuális életút kilátástalanságával van kapcsolatban, mintegy a vízió elhomályosulása válik itt belsővé, életérzékeléssé. Megannyi közösségi erényt kereső töprengés, sorslátomás, kedélyt elborító „felhő” mögül fénylik fel végül e remény, a megváltó tett.

A retorika, amely mindezeket kifejezi, plaszticitását az „igaz” részletek bőségében nyeri el. Ahogy régen a barokk művészet stilizáltan ontotta az érzéki benyomások tömegét, ez a romantika a tényekkel operál. A tények retorizálódása első fokon azt jelenti, a hétköznapiság, a pragmatikus tett – mint a kossuthi szállóige (a nemzet ipar nélkül félkarú óriás) is sugallja – afféle hiperbolaként jelenik meg. A történelmi múlt, a történelmi kalandregény a maga tanulságaival, jelennek szóló emelkedett üzenetével bizonyos

szempontból olyan módon „antikvárius” irodalom (Walter Scott), mint valami megelevenedett, átlelkesített történelmi okmánytár. Ami pedig a kortársi témákat illeti, ezekben ugyancsak benne rejlik valamilyen markáns állítás, tézis: az elmaradottság, az anomáliák bemutatásának igénye, a társadalmi bajok ismertetése, illetőleg a környezet, a mindennapi miliő felidézésének meghökkentő érzése. Az egész életkép-irodalom a maga tárcaszerű közvetlen véleményközlésével, mondhatni irodalmias publicisztikájával nem más, mint a prózai leírás technikájával megfogalmazott szociológiai tényfeltárás, melynek a felháborodás, az együttérzés, a csúfolódás, a mulattatás hangulata adja meg a sajátos tónusát. Ha Nagy Ignác életképeit, vagy a *Magyar titkok* életképszerű betéteit ebből a szempontból nézzük, vagy a Kuthy Lajos „rejtelseibe” betekintünk, ezt a tendenciát fedezhetjük fel.¹⁴ Mindez – mutatis mutandis – vonatkozik világirodalmi példaképeikre is.

Ezért e korszak szépprózai alkotásainak hitele nem a valószerűség későbbi értelemben vett kategóriájában ítéltető meg, nem a motiváció pszichológiai ellenőrizhetőségében rejlik, hanem azzal a világképpel hozható összefüggésbe, melyben az egész korszak önszemlélete gyökerezik. Nem mintha a lélek rejtélyei, a személyiség mélyrétegeinek titokzatos tartománya közönyös volna a romantikus írók számára, még a biedermeier szórakoztató, feszültséget kiaknázó prózai alkotásai is szívesen és bőven merítenek e motivációkból. Ám éppenséggel nem a lelki jelenségek működésének, hatásának, a reális személyiségkép megragadásának igénye munkál itt, hanem a tipikus alakzatok iránti vonzalom; az alapszenvedélyekhez nyúlnak vissza, az archaikus régiókban, az álmok világában is a retorizálható, emelkedett, indulatilag mozgásba hozott lelki jelenségeket preferálják. Ebben a sajátos világban a külső és belső szemlélődés egymásnak való megfeleltetése szürke és lapos, narratívájától megfosztott, hétköznapi reflexiónak tetszhetne, inkább ellentéte, mintsem tárgya a művészi megjelenítésnek. Tehát *A tigris és hiéna*, *Az apostol*, *A hóhér kötele*, a *Vérnász* és a rejtelmek és a titok, a kalandok, valamint a torzító ironia, a kedélyes szójátékok, elménckedések sajátos poétikai-stilisztikai szerveződése autochton szellemi szférája nem úgy hiteles, mint valaminő esettanulmány. Hanem mint egy korszak szocio-kulturális közege, egy társadalomtörténeti periódus lelkiállapota, mentalitása, világszemléleti konvenciója.

Rémregények, rémdrámák, meghökkentő elbeszélések, groteszk történetek, a verbális humor mutatványai belső rokonságot mutatnak, s ezt a rokonságot, ha úgy tetszik, nagyobb távlatokban stílusegységnek mondható élmény- és nézetazonosságot a recepció gyakorlata igazolja vissza. A hihetlent ugyanis az olvasói reagálás éppúgy besorolta a maga szellemi tapasztalatai közé, mint a nagyon is adalékokkal, tudnivalókkal, részletekkel zsúfolt, tapintható valóságossággal megfogalmazott leírásokat. E kettősség sokszor műfajilag is osztódó formában jelentkezik: a mese, a fantasztikum, a kaland

régiójában, ahol a leírás, a közlés másodlagos szerepet tölt be, avagy az életképek „reális” világában, ahol – mint egyes regénytípusokban – e kitüntetett realitás szerveződik epikumá, s itt a kaland változatossága, a megpróbáltatás ősi meseleme válik a részletekben való tobzódás narrációs ürügyévé.¹⁵ Ám többnyire e kettő integrációja jellemzi a romantikus nagyregényt, s ebben a maguk módján Balzac és Dickens ugyanazt a konzervatív technikát alkalmazza, s a befogadás hasonló szerkezetét tételezi fel. A kommerciális szórakoztatás termékeitől, mint nálunk a Sue-követő írások, e két elem harmonikus ötvözete, szövegminősége, színvonala, az írói tehetségtől függő evokatív ereje különbözteti meg. Az átlagos művészi szintet jellemző, s a kiemelkedő művekben is jelen lévő annyiszor emlegetett naivitás, egysíkúság, modorosság ebben a megközelítésben tehát nem pusztán hiba, gyenge írói teljesítmény, hanem egy beszédmód lenyomata.

Valahogy ez az irodalmi közeg, verbalitás, cselekményszöveg, tettmotiváció alapozza meg azt a regényírói gyakorlatot, amely a bűnügyi irodalomban az újabb kori epika egyik leggyakrabban igénybe vett motívumegyüttese, s amely szinte dominálja a szórakoztató irodalom bizonyos műfajait, mindig a bűn és bűnhődés, a büntett és a büntetés cselekvésterében jut érvényességre. A vétek és a bosszú egyik alfaja ennek a cselekménytípológiának. A befogadó valóságélménye az ilyen történetek eredetében nem statisztikai, hanem példaértékű: a bűn és bűnhődés kivételes, mondhatni kiélezett eseteinek morális megoldása nyújtja az általános érvényű erkölcsi élményt. Innen nézve *A hóhér kötele* éppúgy nem tekinthető kisiklásnak, mint ahogy a fiatal Jókai első regénye, a *Hétköznapiok* sem az, legfeljebb a mintakövető buzgalom, a fiatal író egyik felismerhető tulajdonsága, s maga a minta, amellyel kapcsolatban Sue és Victor Hugo nevét szokás emlegetni, érvényes és mindenfelé használatos.¹⁶ Dömsödi Góliáth János és Bálnai Körmös István s a többi szereplők fantasztikus és gonoszástól áthevített története, ráadásul a tizenkilencedik század húszas éveiben, tehát a félmúlt időszakban, különös módon a *Hétköznapiok* címet viseli, amelyhez a jelen olvasó valamiféle álmos és eseménytelen mindennapiságot társít, noha ami ebben a regényben megesik, az a hétköznapiság teljes ellentéte.

A bizzarr romantikának ezek a maga korában kedvelt elemei szerencsésen egyensúlyozódnak anekdotikus-népies vonásokkal a későbbiekben, tehát Jókai megtalálja e műfaji típus originális, mondhatni magyar változatát, s ezzel mindinkább megfelel a későbbi, népnemzeti kánon követelményeinek (noha Gyulai ezt nem méltányolja). Ám éppenséggel az a sajátságos couleur locale, vagyis a hazai milió Jókai-féle stilizációja, tehát a „valóságosság” atmoszférája, amelyet a mai, egyébként fogyatkozó publikum annyira méltányol, csak fokozatosan vált a recepció konstans elemévé. Krúdy Gyula a későbbi, de a fiatalkori jelenéhez tartozó Jókai pályatársa, aki jól ismerte a tizenkilencedik század ma már rendre elfeledett, de a maga idején népszerű íróit, ismerte

eme időszak „regénykönyveinek” olvasóit is, s ezek mentalitásáról, ízléséről remek korrajzot alkotott. E figurák persze Krúdy regényvilágának szereplői is egyúttal, tehát hitelük e tekintetben nemcsak irodalomtörténeti, hanem egyszersmind esztétikai is. Ám Krúdy odavetett, de bizonynyal megszívlelendő megjegyzése, mely szerint Jókai korabeli olvasói nem pusztán a később meggyökeresedett kánon szemszögéből ítélték meg a népszerű mesemondót, hanem a maguk „tradicionális” olvasata szerint, alighanem figyelmet érdemel.

Az a megjegyzés, hogy a század második felében ama bizonyos régi emberek Jókaitól elsősorban a történelmi regényeket, ezek közül is a török világban játszódókat kedvelték, színességük és kalandosságuk okán, ám a hazai életről szólókat (tehát éppenséggel a reformkori és a szabadságharc idejét ábrázolókat, a kortársi életet bemutató munkákat, melyek az életmű kitüntetett pontjai századunkban), már sokkal kevésbé. Az ok egyszerű: kortársak, akik átértékelték ezeket az időket, másképp látták a világot, tapasztalataik nem egyeztek azzal a fennkölt, stilizált regényvilággal, melyet az író eléjük tárt. Természetesen nem tarthatjuk perdöntőnek azt, amiről a *Hét bagolyban* Szomjas Gusztó és Józsiás beszélgetnek, noha ez esetben az író hangja belevegyül a társalgásba, rávilágítva arra az olvasói igényre, mely még az előző kánonhoz igazodik, a tapasztalati világ stilizációját is másképp érzékeli, mint ahogy az érett Jókai regényeiben, az ő egyéni látásmódja szerint megtörténik. Az a tény, hogy az irodalomtörténeti szelekció, az értékhatárvonalhoz tartozó folyamat szerint, a befogadás utólagos értéksíkjaiban az életmű megítélése módosult, más kategóriába tartozik. Mindenesetre érvényes az a paradoxon, hogy tudniillik nincs visszamenőleges hatálya a lélektani és tárgyi hitelességnek, minden korszak, irodalmi stílus, mentalitás a maga módján, a maga szótári jelentése értelmében szólal meg, s ezt a nyelvet beszéli az a közeg, amelyben az irodalom (művészet) működik.¹⁷

Nyilvánvaló, hogy a tudatos befogadás, tehát az irodalomtudomány síkján a paradigmaváltások során ehhez hasonló tényezők játszanak szerepet. Az irodalomra és a művészetekre vonatkozó nézetek – mióta ilyenek rendszerezett formában is léteznek – a megváltozott körülmények társadalmi, helyi, nemzetközi, sőt világkonstellációk módosulásának menetében átalakítják értékszerkezeteiket, preferenciájukat, sőt, módszertanukat is, terminológiájukat, beszédmódjukat úgyszintén. Mondhatni természetes, hogy ebben felfedezhető a megismerő tevékenység evolúciója, e belső fejlődés eredménye; tehát van objektivitása annak a folyamatnak, melynek következtében egyre sokoldalúbban, komplexebben, egzaktabban szemlélhetjük tárgyunk jellegét, szerepét, helyét. Bizonyos határok között ez a feltevés igaz lehet, a maga módján minden értékelő tevékenységre vonatkoztatható, tehát ez esetben a maga tárgyát (embert és világot) megjelenítő irodalomra is, ám a változás mégsem mindig fejlődés, az értékpreferenciák oka nem mindig az új és ma-

gasabb rendű értékek megjelenése, az újabb művészet nem feltétlenül jobb, igazabb és erkölcsösebb a réginél, s lehetnek speciális okai is a szemlélet változásainak, amelyeket az idő nem igazol vissza: ennél fogva ezek vita, polemikus diskurzus témái is egyben, melyekben tények és érvek igen sokféle forrásból buzognak. Gyakran eltérő kategóriák érvrendszerei kontaminálódnak a különböző részletekben.

Az esztétikai és etikai elemek keveredése, illetőleg azonosítása, az úgynevezett költői igazságszolgáltatás tana a tizenkilencedik század első felében még elég széles körben érvényesült nálunk, például még Vörösmarty (lásd *Árpád ébredése*) is alkalmazhatónak vélte. A költői igazságszolgáltatás nyilván az erkölcsi tudat valóságos követelményeire támaszkodik, tehát a bűn büntetésére, a jószág megjutalmazására számít. Ez a korreláció így vagy úgy minden narratív műfajban, összefüggő történetben létrejön, s igazolásra számít. Alighanem így van ez világszerte, a kedvező befejezés, a happy ending jelenléte sokáig íratlan parancs. A nagyobb közönségnek szóló, szórakoztató irodalom esetében ez a sokszor öntudatlan, „naiv” erkölcsi irányultság, a világgépi harmóniát őrző morális konformizmus követelménye mindmáig fennáll. Ebből a szempontból a biedermeier irodalom ebbe a népszerű kategóriába sorolható. A költői igazságszolgáltatás tiszta és intranzigens érvényesítése ellen szól a gyakorlatias tapasztalat, hogy tudniillik a bűn nem mindig nyeri el a büntetését, s az ártatlanság jutalma elmarad, vezetett az indirekt erkölcsi állásfoglalás kanonizálásához, s e körülmény is viszonylag újabb fejlemény, melynek első, aforisztikus megfogalmazása Goethe kijelentésére (az irodalom nevel, de nem nevelőnő) vezethető vissza. A teljes morális közömbösség azonban emberi relációk bemutatása esetén gyakorlatilag megvalósíthatatlan, ehhez a narratívának kell eltűnnie, s a morális közöny is inkább elhatárolódás a morális kényszertől, mintsem tételbe foglalható magatartás.

E körülmény teszi egyébként lehetővé az intertextuális, ebben az értelemben nem pusztán az irodalmi, megjelenítő természetű szöveg szélesebb jelentéstartalommal történő kiegészülését, irányzatosság, morális, ideologikus, kulturális, sőt politikai természetű célképzetek bevonását. Alapja annak a szellemi tevékenységnek is, amely az esztétikumot ilyen módon értelmezi, befogadja, netán kisajátítja, egyben a múlt idővel a változó körülményekhez, igényekhez igazítja. Végeredményben tehát az esztétikai és morális sík között van esetenként megfelelés, de mindenképpen előfordul egyfajta áthallás, „átbeszélés”. Ezért lehetséges például, hogy a mindenkori konzervatív kritika első renden azért veszi célba a bírálat tárgyául szolgáló művet, mert az mondjuk kétségbe vonja a tekintélyeket, „aljas” ösztönökre hivatkozik, hozzászól a családi élet szentségéhez stb., tehát megannyi olyan morális, vagy szokás által szentesített jelenséghez, melynek vajmi csekély köze van a stílushoz, felépítéshez, arányhoz, tehát a szűkebb „széptani” jellemzőkhöz, a meg-

formálás erényeihez vagy hibáihoz. Így lesz a *Honderű* kritikusaival Petőfi pórias, a fentebb ízlés őrzőikhez méltatlan költő; lesznek később a naturalisták erkölcstelének, a kozmopoliták hazafiatlannak fognak minősülni, s lehetne folytatni a sort. Az esztétikum s a szélesebb értelemben vett morál ily módon egymást értelmezi, s az irodalmi alkotás megítélésében a befogadó oldaláról e tényezők variálására ad lehetőséget.¹⁸

A világszemléleti elemek ilyen változtatása teszi lehetővé, hogy egyazon művet (életművet) több, sőt számtalan módon minősítsenek, sajátítsanak el, használják fel. A Petőfi-költészet befogadástörténete kiváltképpen jó példa erre. A meggyőződés – bármilyen fontos vagy annak vélt – elv, igazság helyességében azzal jár, hogy az ezzel ellentétes mintát követő magatartás iránti empátia elhalványul, s ezért az helytelennek, netán hiteltelennek minősül. A befogadó, bármily jeles és érzékeny személy legyen is, óhatatlanul rávetíti a maga világszemléletét, erkölcsi normáit tárgyára. Az objektivitás igénye s tudatos gyakorlása mentesít ugyan a személyes elfogultság alól, s bizonyos határok között hosszú ideig érvényes kép alkotására hatalmaz fel, de a megítélő személy jellegzetességét, társadalmi beágyazottságát, kulturális értékpreferenciáit még eme ideális esetben is magán viseli. Egy adott kor beszédmódját, szellemi diskurzusait viszont e tényezők ama konstellációja jellemzi, amely az akkori kommunikáció jelrendszerét alkotja. Ezért a romantikus cselekvés motivációja egyszerűen más indítékokra támaszkodik, mint a realista vagy a klasszicista művek cselekményvezetése. A valóságosság igénye ilyen módon nem az egy célra irányított akarattal szemben, annak leleplezésére szolgál, hanem ellenkezőleg: annak igazolását, elfogadtatását szolgálja.

Körülbelül úgy, ahogy idegen kultúrákban valamilyen gesztus, szólás, cselekedet a miénkhez képes dicsérőnek, hízelgőnek vagy éppen sértőnek, udvariatlannak számít, az egymást váltó korok szokásrendje, cselekvési motivációja is módosul olyannyira, hogy a tények elhomályosulása esetén joggal töpreng az olvasó ezek eredetén vagy értelmén. Ami nem jelenti azt, hogy a maguk idején, az akkori körülmények között e magatartásformák ne volnának nagyon valóságosak, sőt éppenséggel kötelezők, mint az udvariassági formulák. Ez vonatkozik a maga módján a kulturális hagyaték alkalmazására is. A romantikus hős, a kalandregények próbatételei esetén nyilván kevésbé firtatták a cselekedetek valóságosságát – ennek csak a nyilvánvaló képtelenség szabott határt.¹⁹ A tizenkilencedik század első felének szélesebb körökbe eljutó irodalma, melynek „megrendelője” immáron a publikum, mégsem pusztán meséket várt el emelkedett szórakozása táplálékául: a szélső esetek, az alapszenvedélyektől mozgatott figurák létezési módjaként a megélt, szemlélhető, tapintható, de főként látható világ szerepelt. A titokzatosság a rejtelmekbe való behatolás céltartománya volt, annak leleplezése, napvilágra hozatala volt, az olvasás kellemes ingere, az érdeklődés jutalma. A számtalan bűnügyi történet mögött, mint manapság is, ez az olvasói várakozás

lappangott. A világ titkainak, az emberi lélek ilyen módon értelmezett mélységeinek megmutatása egyfajta sajátos konvenciórendszerben történő valóságfeltárásnak számított. Így Jókai például többször is állíthatta munkáiról, hogy azok a valóság lenyomatai, ám – s ezt a francia romantikus irányzat Victor Hugótól megfogalmazott bevezető írásai, kiáltványai is hangsúlyozták már – a világ sokkal titokzatosabb, iszonyatosabb, mintsem azokat ecset festeni, szó elmondani, toll leírni képes. E körülmény a bizarr, lélektani irányzatú romantikus alkotóknak fő esztétikai igazolása s egyúttal hitelük forrása is. Bizonyára nem véletlenül, s nem pusztán művészeti, ábrázolásbeli okokból következően, hiszen a romantika nemcsak korstílus, hanem az európai gondolkodás egészét átható magatartásforma és világlátás. A gazdasági élet és a politika tartományában is megjelenik, a szabad verseny, a liberalizmus, az emberi jogok és a népképviselő eszméiben, s egyáltalán: az egész modernizációs áramlatban, de ugyanígy, főképp a kezdeti szakaszban a múlt, a nemzetiség kultuszában. Ellentmondó elemei a közös világérzékelésben olvadnak sajátos egységbe. Áthatják a privát szférát, a divatot, a társasági érintkezési gesztusokat, sőt a közbeszédet is formálják, lásd e korszak magánlevelezésének stílusát és toposzait. E konstelláció viszonyai között nyilván más a valóságosság ismérve, mint más összefüggések kereteiben.

E mérlegelés után megkockáztatható az állítás, hogy Szilveszter „monomániája”, tehát az elveiért folytatott küzdelem intranzigenciája felelt meg annak az alaképítő, befogadói közmegegyezésen alapuló konvenciónak, amelyik a befogadás, az esztétikai elsajátítás tartamára mintegy felfüggeszti a normatív erkölcs pragmatikus alkalmazását, s történik ez bizonyára úgy, hogy a befogadó ezeket az ellentmondó értékeket egyszerűen nem mérlegetli, meghagyja őket az alkotás esztétikai terében, annak atmoszferikus szuggesztiójának alávetve.²⁰ Ez a fajta gondolkodás, értékpreferenciális paradoxon korántsem ritka akár Petőfi egyéb műveiben sem. Gondoljunk csak a szabadság–szerelem motívumára, a politikai-ideológiai érték és a privát morál e sajátos poentírozott ütköztetésére. E paradoxon ezúttal lirizált változata mutatis mutandis ugyanazt a meggyőződést fejezi ki, mint *Az apostol* lirizált históriája, amely a prózai epika alakformáló technikáját is felhasználja, ezért nagyobb valóságfedezetet, hitelességet igényel, mint a lírai közlendő személyes tartománya. Pedig, ha közelebbről megnézzük, akkor kiviláglik, hogy a szerelem a közfelfogásban legalább olyan abszolút, intranzigens érték, mint a szabadság fogalma. Ám, tudomásom szerint a szerelem ilyen feláldozását, patetikusan szólva: e szent, s a családalapításhoz a közkedvelt és emelkedett stilizálás szerint nélkülözhetetlen vonzalom feláldozását a szabadság általános és sokféle módon értelmezett ideológiai-politikai oltárán még senki sem kifogásolta. Vajon miért?

A szabadság olyan fogalom, amelynek értelmezése igen változatosnak mondható. Jelentheti az egyénnek, közösségnek, nemzetnek olyan jogait, jo-

gosítványait, cselekvési lehetőségeit, melyek ugyancsak ilyen jellegű hatalmi tényezőkkel szemben érvényesíthetők, de jelentheti természetesen az ezt lehetővé tevő intézményes biztosítékokat is. Változik a fogalom jelentéstartománya tartalmi szempontból is, amennyiben megfogalmazható, hogy ez egyéni és közösségi akarat érvényessége mire vonatkoztatható (e körbe a tizenkilencedik század első felében nem tartozik a lelkiismereti és vallási szabadság, megvalósulatlan, de megvalósítandó célként van jelen a gondolat-, illetve sajtószabadság, de a feudális viszonyok között korlátozott a tulajdon szabadsága is). Létezik a *szabadság* szó által jelzett korlátozott, valamely rétegre vonatkoztatott érvényességi köre is, a nemesi szabadságnak az alkotmány révén biztosított, de értelemszerűen a társadalom egészére nem vonatkozó kiterjedése. Jelen van, s egyszersmind növekvő befolyást gyakorol a polgári szabadságnak az a polgári, liberális koncepciója, amely mintegy a romantika „civil” ikerbolygója. Mindenekelőtt azonban szem előtt tartandó az a tény, hogy gyakorlatilag nincsen olyan társadalmi rend, uralmi forma, melynek legitimációjában a szabadságesszmény valamilyen deklarációja (vallási, faji, nemzeti, osztály-, vagy egyenest a privilégiumok elfogadtatásában) ne szerepelne, legyen a hatalom bármily autoriter, netán abszolutisztikus vagy önkényes. A szabadság, kivált mint kollektív érték, ennél fogva nyíltan aligha kérdőjelezhető meg, tagadása legalábbis szellemi vétség.

Messzire vezetne a kérdés fejtegetése, itt elegendő annyit leszögezni, hogy nemcsak a szabadság fogalmának változó és konkrét definíciója, hanem annak mindenkor egy adott praxison belüli használata módosítja egy másik, esetleg későbbi látószögből a „hitelesség” kategóriáját. Külön gondot okoz a forradalmiság vagy egyáltalán a politikai radikalizmus problémája, ennek a tárgyilagos megítélésébe óhatatlanul beleszól az ítéletet kimondó személy erkölcsi és világnézeti álláspontja; alig találunk kivételt ebben a tekintetben. Így tehát a költött alak cselekedeteinek mikéntje nemcsak megformálásnak egyedi jegyeitől, azok tipikus, egy adott beszédmód szerinti logikájának szükségképpen felismert tényezőitől függ, hanem azoktól a más, a világ-szemléleti tartományba utalható reakcióktól is, amelyek olykor kimondottan, máskor csak hangulatilag, szerepet kapnak a tudatosuló befogadás aktusában. Ilyen módon az erkölcsi szempont gyakorlatilag igencsak beleszól az esztétikai megjelenítés tényleges gyakorlatába, s értékminősítésként működik. Talán a „régiek” nem is véletlenül töprengtek ezen, noha ők egyszerűen kimondták azt, amit az újabb irodalomtudomány inkább megkerül vagy tagad, netán módszertanában egyáltalán nincs helye ilyesfajta vizsgálódásnak.

A korszak irodalma tájékoztatni, nevelni, szórakoztatni, megghatni és borzongatni akar; a művészetnek egy olyan típusával állunk szemben tehát, melynek kifejezetten célja a publikum megszólítása, s bizonyos eszmék (mutatis mutandis az eötvösi uralkodó eszmék) jegyében operál. Ez a publikumot, melyet szinte jelenlévőnek gondol, mint egységes közeget tételezi,

ezért, noha nyilvánvalóan minőségi különbségek vannak az egyes alkotók és a művek között, nem válik szét egy szűk körű elitnek szóló, s az igénytelenebb közönség várakozásaihoz igazodó literatúrára. E körülmény nem esztétikai megfontolásokról, hanem az irodalom pozíciójából eredeztethető: minél szélesebb körökhöz óhajt szólni, hiszen elfogadtatásának általánossága mondhatni létalapja. E tényen még az sem változtat, ha egyes csoportok a társadalom fentebb régióját célozzák meg. A Petrichevich Horváth-féle *Honderű* stiláris finomkodása például, amelyből hiányzik az elit minőségi mércéje s a produkció súlya, inkább manír, affektáció, amely részben a tradicionális szemléletre számít, de egyben mintájával, a nagyvilági elegancia allűrjeivel, népszerűsége kacsintva különbözteti meg magát versenytársaitól. Világirodalmi tájékozódása, kozmopolita gesztusai modernebbek, mint konzervatív hajlama, s még költészetszeménye is elterjedtebb, mint gondolnánk.

Voltaképpen a nyelvújításból vezethető le az a sajátos „fentebb stíl”, amelyet almanachlírának nevezünk. Ez a lírai beszédmód, érzelmi retorika voltaképpen a tárgyi világ, elsősorban a természeti jelenségek és az elvont értelmi-érzelmi jelenségek párhuzama, egymásra utalása révén alakít ki egy nyelvi-stilisztikai rendszert, a művészi gyakorlat jelöli ki a szavak és fogalmak helyi értékét, s mihamar konvencióként, tehát a befogadótól is helybenhagyott jelrendszerben működik. Ez a fentebb stíl abban különbözik Kazinczy eszményétől, hogy nem a „Pöbel”-től elkülönülő igényességet tartja szem előtt, hanem általános hatásra törekszik: az irodalom, a költészet esztétizált beszédmódja, retorikája szerint kíván létezni. A hagyományos ízlés, a dilettáns költészet körében voltaképpen mindmáig ez a stílusréteg azonos a költészet nyelvével. A maga korában azonban normaként érvényesült: a polgárosuló ízlésnek, a romantikus stílusnak, a biedermeier művelődésnek egyként nyelvi alaprétege, Vörösmarty költészete emeli magasabb régiókba, de a pályakezdő Petőfi is belőle indul ki, a szekundér költészet szinte kivétel nélkül belőle táplálkozik, s talaján fejlődik ki a népies változat is, míg az erőteljes egyéniségek nem változtatnak e norma egyes fontos elemein. De hát éppen innen a tiltakozás a szokványos költőiség megsértése ellen.

Ez az emelkedettség, hasonlatokban gazdag, helyenként már-már burjánzó stílus áthatja a magánlevelezés szintjét is, főként ott, ahol valamilyen okból érzelmes húrokat penget a levelező, vagy egyszerűen fontos vagy annak vélt közlendőit fogalmazza meg – kivált, ha a magatartás és a morál vonatkozásait érinti. Az írói levelezés pedig mintha a képzelt levél tartományában mozogna, szinte valamely narratív munka betétjének képzetét kelti. Ez utóbbinál az a kivételes mozzanat (s ez alkalmasint szinte üdítően hat), amikor a közlendő a hétköznapiság régióiba, a gyakorlati és jelentéktelen dolgok „alvilágába” süllyed. Ez utóbbiak mégis fontosak, informatívak, a valóságosságról szóló, mondhatni szociológiailag használható jelzések, üzenetek, ezek hitelesítik a stilizáció, a poétikai alakzatok igazságtartalmát. A humoros nem-

ben csakúgy, sőt még fokozottabban a groteszk-szatirizáló megjelenítésben ez a burjánzás, olykor a barokkra emlékeztető játékosság tűnik fel, amely stílárisan adekvát a fentebb stíl romantikus alakzataival, ezért – paradox módon – *ebben* a vonatkozásban nincsen különbség Pákh Albert humoreszkjei és Kossuth vezércikkei között. Így válhat e korszak meghatározó beszédmódja a művelt közbeszéd stíláris normájává, amely maníraival éppen úgy kitűnteti a biedermeier kultúra mindennapjait, mint az öltözködés, a divat.

Ebben a tekintetben fontosak a kulturális érintkezések, hiszen a korszak gesztusai korántsem pusztán honi eredetűek. A művelődési minta bizonynyal az urbanizálódás német-osztrák modellje, mind tárgyi vonatkozásait, mind pedig mentalitáselemeit illetően.²¹ A városfejlődés típusait bizonynyal meghatározza a közép-európai térség civilizációs és technikai szintje, melynek életmódképző befolyása aligha vonható kétségbe. Nyilvánvaló azonban, hogy mindezt helyi, tájegységi, etnikai, szokásrendi tényezők is befolyásolják, ennél fogva a honi urbanizáció, civilizációs és kulturális vonatkozásaival, nem pusztá másolata az egyébként térségileg és tapasztalatilag is kézenfekvő modellnek, hanem olyan változatos képződmény, amely éppen a hatások, kölcsönhatások rendjében originális jelenség. Nem hagyható figyelmen kívül az a körülmény, hogy főként a polgárosultabb városok, köztük Pest-Buda, de a Felvidék és a Dunántúl egyes városai is meglehetősen kiterjedt német nyelvű irodalommal büszkélkedhetnek, melyben sok a lokális, helyenként közepes szintű, sőt dilettáns elem, mégis közvetít két kultúra, sőt annak helyszínei között, s kifejti sok tekintetben informális hatását a honi magyar nyelvű irodalomra és művelődésre is, és olyan gondolkodásbeli tipológiát, stilizáló retorikát terjeszt el a szélesebb körű, mindennapi, spontán művelődésben, amely azután megjelenik a felsőbb szintekben is.

Sok félreértés – helyesebben beidegződés, konvencionális formula – mutatkozik meg egy jellegzetes területen. A népnemzeti formula – amely elsősorban Gyulai működése nyomán terjedt el – mintegy azt tételezi, hogy valami etikai-folklorisztikai alapszintnek a magaskultúrába való felemelése adja a magyar irodalom, úgy mond, „hamisítatlan” nemzeti karakterét. E felfogás igazságtartalmát most nem lenne célszerű mérlegelni, lényeges megjegyzésnek elegendő annak kijelentése, hogy sem a reformkori elméleti gondolkodás, sem a költői-írói megnyilatkozás nem tanúskodik arról, hogy a világirodalmi tájékozódás, urbanitás vagy hagyományos nemesi életforma, eredet motiválna valamiféle ellentétet a népi-falusi és a városi életszféra pozitív vagy negatív minősítésével. A különböző viták, szenvedélyes csaták, a népi-urbánus szembenállás történeti előképei sokkal inkább utalnak világnézeti, tradicionális és újító, helyi-regionális és globális világszemléleti elemek ütközésére, diszharmóniájára, s inkább preferenciák, mintsem egymást kizáró deklarációk formájában nyilatkoztak meg. Voltaképpen – részben éppen a romantika hozadékaként – a kultúra, a szorosabb értelemben vett nemzeti

kultúra alapkoncepciója mutat rokonságot a többé-kevésbé eltérő nézetek között.

E körülmények nemcsak azt igazolják, hogy a későbbi, mindinkább ideologikus színezetű ellentétek ebben a korszakban csak esetlegesen mutatkoznak meg, netán egész más nyomvonalon helyezkednek el: érzékelhető bizonyos eltérő elemek ekkoriban teljesen normálisnak tekinthető keveredése, összefonódása. Ezért még csak stílusterésnek sem tekinthető, ha Kölcsey „csolnakjában” hű kegyes tár remegő kart, Kisfaludy népdalai inkább tájat, falut idéző „sanzonok”, ha Császár Ferenc adriai matróza az almanachlúra modorában, finomkodva dalol. Petőfi, úgy tetszik, zsánerképeknek elnevezett verseiben is az a *couleur locale* jelenik meg, mint az életképekben. Az új polgárosult szférák irányában szélesedő közönség e tendenciákat, motívumokat ugyanazon, kevertségében integrált paradigma részeként érzékelte. A népköltészet tudatos, elméletileg is körülhatárolt koncepciója az előzmények herderi gondolatait konkretizálva Erdélyi tanulmányaiban és Petőfi költői gyakorlatában alakul ki, noha az utóbbi egyetemes témák és eszmék felé fordul mindinkább. Ezt a folyamatot egyre inkább áthatja a szociológiailag meghatározható változás a kultúra és az irodalom viszonyaiban, így olvasói bázisának növekedése, az író-költő professzionális ténykedése, emögött munkál az a nivelláló, uniformizáló integráló effektus, melyet a régi típusú elit szellemiségével szemben a nagy demokratikus áramlatok táplálnak.²²

E különböző elemek óhatatlanul integrálódnak abban a sajátos mentalitás-ban, ízlésben, befogadói attitűdben, amely olyannyira jellemzi reformkorunkat, a romantikánkat (mind a nagyromantikát, mind pedig a biedermeier olvasmánytípusokat). Igen valószínű ennek következtében, hogy e kevert poétika a maga gyakorlatias tipológiájával volt a hitelesség etalonja. Ebbe belefértek a *Hazai rejtelmek* hasadt lelkei csakúgy, mint a *Hétköznapiak* vagy *A hóhér kötele* bosszúszomjas alakjai vagy Kelmenfy-Hazucha *Meghasonlott kedélyének* sajátlagos korabeli mélylélektana, netán Pálffy Albert *Fekete könyvének* még *A két szomszédvárt* is felülmúló kannibalizmusa. Az itt vázolt extrémítások egyébként a nálunk különös módon kevésbé emlegetett E. T. A. Hoffmann mellett jellemzik különösképpen Victor Hugo, s a nálunk igen népszerű Sue és Dumas munkáit is, különböző változatokban. A mi íróink tehát, amikor akarva-akaratlanul mintát kerestek és találtak, kvázi mint egy ars poeticát alkalmazták a különböző narratív technikákat, s elfogadták azokat az esztétikailag indokolt (domináns szenvedélyre alapozott) alakformáló eljárásokat, amelyek mögött valamiféle naiv-tapasztalati pszichológia húzódott meg. Ezek szinte tételszerűen fogalmazódtak meg, így realitásnak számítottak. E sémák éppoly „kötelező” érvénnyel bírtak, mint némely cselekményelemek, így a bűnügyi motivika, amely utóbbi ráadásul kedvező olvasói fogadtatásra számíthatott.

A művészet (és irodalom) története egyszersmind konvenciók története. Olyan tudatosan és spontán kialakult jelrendszerek együttese, melyeknek meghatározott értelméhez, közmegegyezés szerint, alkotó és befogadó egyként ragaszkodik, ami azt is tartalmazza, hogy a jelentés valóságosságát, helyességét, amikor e „nyelvhez” folyamodik, külön nem vizsgálja.²³ E konvenciók természetesen gyorsabban változnak, mint a tényleges nyelvek, mert a bennük foglalt tartalmak folytonos átalakulásban vannak. Ám bizonyos periódusokban mégis van valamiféle definiálható, összefüggő jelentésük, amely kívülről, más szemszögből, idevonatkoztatottan nem vagy csak részlegesen értelmezhető. Mentalitástörténetileg is elkülönülnek egyes korszakok, ezért bizonyos fokig megtanulandó kifejezés- és beszédmódjuk, ha érteni akarjuk őket: ez módszertani kérdés. A régi Pest-Buda biedermeier világa, a romantika művészetélménye, ama bizonyos konstelláció, amelyről az angol művészet- és irodalomtörténet az állítja, hogy első soron nem stíluskérdés, hanem „attitude of mind”, nyilván nem rekonstruálható már egykori létezésének konkrétságában. Meghaladható, kritikailag mérlegelhető, ám aligha korrigálható. Figurái, eszméik, gesztusaik valószínűleg másként hatnának, ha ma élnének. Ám akkor éltek, s ezen már nem változtathatunk.

1 HORVÁTH János, *Petőfi*, Szilveszter magatartását erkölcsi bénaságnak nevezi, Bp., 1922, 481.

2 *Nichts als WIEN. Die Wiener Lokalskizze im Zeitalter des Biedermeier*. Michael RITTER, *Lenau Jahrbuch*, Band 24/1998, 49–66.

3 SOLTÉSZNÉ SZILÁRD Kató, *Arany János a magyar képzőművészet tükrében*. „Sajnálatos, hogy Barabásnak emlékirataiban az Arany Jánossal való érintkezésről semmi megjegyezni valója nem volt.” Budapesti Szemle, 1935, 55.

4 Friedrich SENGLÉ, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Stuttgart, 1972.

5 KOROMPAY H. János, *Petőfi fogadtatásának kritikai értelmezése*.

6 HAUSER Arnold, *A művészet és irodalom társadalomtörténete*, Bp., Gondolat, 1980. Pixérécourtról (René Charles Guilbert de) 2. köt., 167–169.

7 Wolfgang ISER, *Der implizite Leser*, München, 1979.

8 GALLA Endre a kínai Petőfi-kultuszról, 1999. júl. 31. Kossuth Rádió.

9 ILLYÉS Gyula, *Petőfi*, 3. kiad., 1945. Eszméinek szótára „a lelki fejlődés spirálvonalában az Apostol olyan helyen áll, mint annak idején a Felhők...” 248.

10 LUKÁCS Móric, *Mr. Edward Lytton-Bulwer mint író*. Társalkodó, 1835, 15–17. Az angol író társadalomfestését tartja jónak, később *A falu jegyzője* előzményét látja benne.

11 FÁBRI Anna, *Az irodalom magánélete*, Bp., 1987.

12 Budapesti Szemle, 1937, 315.

13 SZALAY László, *Világismeret emberekben és könyvekben*, Athenaeum, 1837, 40. A rémregény helyett W. Scott munkáit ajánlja, illetőleg az angol tizennyolcadik századi írókat (Fielding, Goldsmith). Eközben, rögzült értékrend híján olykor elítéli a jelesek, s dicsér azóta elfeledett munkákat.

14 SÁNTA Gábor, *A XIX. századi magyar próza Budapest-képe*, It, 1999/2. A reformkori prózával is foglalkozik. 193–199.

15 IMRE László, *Műfajok létformája a XIX. századi epikában*, 1996, 177–197.

16 EISEMANN György, a szokásos dekonstrukciós tréfálkozással *Poe-tica* címen jelölt tanulmányában a külön világok fantasztikum

révén létrehozott egységéről szól. Lásd *A folytatódó romantika*, 1999, 5–92.

17 Hans-Georg GADAMER, *Was ist Wahrheit? – Kleine Schriften*, Tübingen (1. Band), 1967, 46.

18 KOROMPAY H. János, *A Honderű irodalomkritikája*, ItK, 1994, 593–609.

19 Ha a hős fokozatilag áll a többi ember felett, akkor a fikció módja: „A románc hőse olyan világban él, amelyben bizonyos fokig felfüggeszthetők a természet mindennapos törvényei. Számára természetesen a bátorság és a kitartás olyan erőpróbái, melyek számunkra nem azok.” Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., 1998, 33., ford. SZILI József.

20 Ostwin de GRAEF, *Titanic Light: Paul de Man's Post-Romanticism*. Szerinte a romanti-

kus irodalom elfordul a szokványos tárgyszerűségtől: „it would be far better to actually try to investigate the operations of figurations than to accept the prefigurative structure they are thought to develop as an ontological necessity and, therefore, a moment of authenticity.” (197.)

21 Georg SIMMEL, *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Lásd: A nagyváros és a szellemi életről, a divatról, a társaságról szóló írásokat. Összeáll. SOMLAI Péter, Bp., 1973.

22 FENYŐ István, *Valóságábrázolás és eszményítés 1830–42*, Bp., Akadémiai, 1990, 449.

23 Az „allegorikus” szövegolvasásról lásd Paul de MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984.

A szubjektum problémája Czóbel Minka lírájában

„Bontsd szét egyéniségedet és minden tartalma idegenként fog
mutakozni előtted.

Bontsd szét egyéniségedet és ne félj, hogy elszegényedsz: mert
helyébe-tódul a határtalan összefüggés gazdagsága.

Bontsd szét egyéniségedet és ne félj, hogy bármit is elveszítesz:
mert ha a mosdatlant kiutasítod, mosdottan a helyén találsz.

Bontsd szét egyéniségedet és szabaddá válnak lelked végtelen
áramai, melyek nem benned vannak és nem kívüled, áthatnak mindenben.”
(Weöres Sándor)

„A cél adott, de út nem vezet oda; amit mi útnak nevezünk, az tétovaság.”
(Franz Kafka)

Miért éppen Czóbel Minka?

Írásomban egy olyan költő műveit elemzem, aki nem szerepel a hivatalos szigorlati listákon, nevét nem is szokás megemlíteni, ha a XIX. század végének irodalmát tárgyalják, legföljebb röviden utalnak rá, és műveit olvasásra ajánlják. Néha még a (re)kanonizációs törekvések sem jutnak el céljukhoz: történt egyszer, hogy Czóbel Minka művei egy speciálkollégium utolsó előadásának tárgyát képezték volna, ám erre idő hiányában már nem került sor. Így tehát (legalábbis egyelőre) nem igazán váltak ismertté azon írók sem, melyek a közelmúltban születtek.

Nem tagadom, (rész)céllal tűztem magam elé a költészet ismertebbé tételét, közelhozását a mai olvasóhoz, s e cél eléréséhez különböző utakat választottam, nem tudva, jobb-e egyik a másiknál, vagy egyáltalán járhatók-e ezek az utak, avagy inkább csupán tétova lépések megtételére alkalmasak. Ezen utak közös „építőköve” a szubjektum problematikája, mely szorosan kapcsolódik a nyelv problematikájához, illetve a nyelvben való kifejezés nehézségeihez, amennyiben azt kívánjuk megfigyelni, hogyan jelenik meg a szubjektum, az én a nyelvben, a megszólalásban. E problémakört megpróbálom részben a hermeneutika, részben a dekonstrukció felől megközelíteni, majd segítségül hívom a pszichoanalitikus és a feminista irodalomtudomány eredményeit. Bízom abban, hogy ezek az elméleti módszerek nem mondanak ellent egymásnak, s a közös cél elérése érdekében inkább összefognak, s támogatják munkámat.

S miért éppen Czóbel Minka? Egyfelől a már említett (re)kanonizációs igény miatt, ám másfelől (s az első igényt csak további észlelések, kérdések, illetve válaszok elégíthetik ki) egy igen érdekes, elsősorban lírájában fölís-

merhető jelenség miatt próbálkozom művei elemzésével: Czóbel Minkánál tetten érhetjük a szétszórt szubjektumot, a decentralizált ént, mely jelenség a századvég magyar irodalmában még rendkívül modernnek számított. Először megpróbálom magát a jelenséget bemutatni, majd ebből kiindulva néhány fontos kérdést érintek: mennyiben határozhatta meg ez a problematika műveinek XX. századi befogadását, illetve miért/hogyan alakulhatott ki ez egy XIX. század végi költőnőnél, s mennyiben tér el ez a szubjektumkép elődeiétől, illetve: találunk-e a magyar irodalomban számára valódi elődöt.

Lényeges annak tisztázása, hogy munkámban mely szubjektumfogalom kerül előtérbe, melyik az a szubjektum, amelynek szétszóródását, felbomlását nyomon kívánom követni. Ami felbomlik, az a „régí”, az európai gondolkodást évszázadokig meghatározó egységes, karteziánus szubjektum, melylyel kapcsolatban így ír Kiss Attila Atilla: „A kritikai gondolkodás újabb irányzatai kísérletet tesznek arra, hogy decentralizálják és dekonstruálják a karteziánus hagyomány önazonos, metafizikus szubjektumát.”¹ Ez az egységes én szűnik tehát meg, ám megszűnésével új jelenséget teremtet, s e jelenséggel kapcsolatban is használjuk a szubjektum kifejezést, ám szükséges tudnunk, hogy ez a szubjektum egészen más tulajdonságokkal rendelkezik. A korábbi, a karteziánus alapokon nyugvót „a posztstrukturalista elméletek felcserélik a beszélő, jeltől/jelből való szubjektumra”.² Ez teszi lehetővé, hogy beszélni lehessen szubjektumról anélkül, hogy mindig az egységesség „alakzata” lebegjen szemünk előtt. S e szempontból is igen érdekes Czóbel Minka műveinek vizsgálata, hiszen nála már a múlt század végén megjelent az, amit a kritikusok jellegzetesen posztmodern, de legalább másodmodern jelenségnek tartanak. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy kizárólag az ő műveiben figyelhető meg, ám mindenképp érdekes színfoltja költészetének, olyan jelenség, mely újraolvasásra csábít. Talán ez segítséget jelenthet a recepcióesztétikai hiány (legalább részleges) betöltésében, s azon szempontok egyike lehet, mely felől ma is érdemes olvasni e műveket. Remélhetőleg e szempont csak egy a sok (vagy legalább néhány) közül, melyeket e munkámban megpróbálok számba venni, és segítségükkel lehetséges kérdéseket föltenni e XIX. század végi műveknek. Indításként azonban érdemesebb áttekinteni a Czóbel-versek befogadástörténetét.

Recepciótörténet

„Az olyan lépcsőfok, amit léptek nem mélyítettek üregesre,
a saját szemével nézve sivár deszkatakólmány csupán.”
(Franz Kafka)

„Legújabb kötetéről azonban nem írhatunk valami különösebb jót, miután egészében véve – mi tűrés-tagadás – nem értjük azt. Lehet, hogy bennünk van a hiba; lehet, hogy a mi lelkünk és idegrendszerünk nincs eléggé kifinomodva arra, hogy a költő piros virágkelyhekből felszálló fehér gondolatait felfoghassuk” – írja 1893-ban Kozma Andor Czóbel Minka ekkor megjelent *Maya* című kötetéről.³ A kortársai között is túl műveltnek és túl modernnek számító költő, akit kritikusai nemcsak bíráltak, hanem a német s francia líra legjobbjaival egyenértékűnek tartottak, „az első impresszionista költő, aki másfél évtizeddel Ady előtt a szimbólumot alkalmazta”.⁴ Költészete a XX. század első évtizedeiben mégis visszhangtalan maradt, eltekintve néhány intertextuális kapcsolattól, melyek viszont az interpretációs eljárás – s e dolgozat problémafelvetése – szempontjából fontos szerephez jutnak. Ilyen kapcsolat fedezhető fel Kosztolányi Dezső *Halotti beszédében*, mely Czóbel Minka *Microcosmos* című versével folytat párbeszédet:

Hogy soha többé így nem tükröződik
A mindenség már halandó szemén.
Lesz szín is, fény is, de már soha többé
Nem az a szín, és nem az a fény... [...]

Hozzá hasonlók lesznek ezren, százan,
De őt már, mint felhőt az őszi szél
A halál elseperte – egy világ volt –
Hát van a fán egyforma két levél?
(Czóbel Minka)

A Kosztolányi-vers kapcsolódik e költeménynek mind pragmatikai, mind retorikai szintjéhez, mely különösen a következő részletben érhető tetten:

Okuljatok mindannyian a példán.
Ilyen az ember. Egyedüli példány.
Nem élt belőle több és most sem él,
s mint a fán se nő egyforma két levél,
a nagy időn se lesz hozzá hasonló.

A versszövegben fellelhető egyezéseken túl megfigyelhető a Czóbel-vers egyes szakaszainak újraértelmezése, a két mű retorikai alakzatainak hasonlósága pedig arra enged következtetni, hogy nem csupán egy-egy sor kedvéért

nyúlhatott a későbbi olvasó (jelen esetben Kosztolányi Dezső) a költő műveihez, hanem egyben értő interpretátorává is vált az intertextuális kapcsolat révén. Kosztolányitól eltekintve azonban a *Nyugat* igen erős kanonizációs hatású első nemzedéke eltávolodott Czóbel műveitől, a XIX. század utolsó évtizedének egyik legjelentősebbnek tartott s legtöbbet olvasott költője (első kötetének, az 1890-es *Nyírfalomboknak* kiadását Justh Zsigmond és Jókai Mór is támogatta,⁵ az ekkor igen elismert s színvonalas kiadásairól híres Révai adta ki,⁶ s olvasói között szerepelt többek között Mária-Valéria főhercegnő⁷) is a „fin de siècle” áldozata lett. A századforduló után megváltozott interpretációs hangnem már nem jelenlevőként, hanem múltként értelmezi alkotásait, s ebből néhány pillanatra csak magának a korszakhatárnak az elmozdulása menthette meg. A Kosztolányira gyakorolt – bár nem igazán jelentős – hatás valószínűleg ennek az „elmozdulásnak” az eredménye, s itt említendő meg, hogy *Pór Péter* szerint Czóbel Minka lírájának folytatását *Babits*éban kereshetnék.⁸

Az 1930-as években a kor egyik legjelentősebb kritikusa, Halász Gábor említi meg nevét több tanulmányában, legtöbbször Justh Zsigmondhoz kapcsolódva. „A kifinomult idegzet vonzódott bennük az egyszerűhöz és egészségeshez, a ziláltság a nyugalomhoz, a modernizmus az antik jelképekhez”⁹ – írja Halász a két íróról. Ugyanő idézi Justh szavait is Czóbel Minkáról: „A passzív század passzív gyermeke ő, ez benne a modern, nőies vonás. De ugyanakkor fajtájának világszemlélete is: mindig úgy van jól, ahogy van. A magyar paraszt öntudatlan filozófiája második hatványon; szubtilissé, árnyalttá, idegessé kiképezve.”¹⁰ Ám itt sem esik sok szó műveiről, Halász sem vállalkozik arra, hogy kánoni szintre emelje Czóbel műveit, így továbbra sem vált a „hivatalos” irodalomtörténet szerves alakjává.

Kevésbé ismertségének egyik oka lehet az az irodalomtörténeti hagyomány, melyre Hans Robert Jauss hívja fel a figyelmünket. *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* című írásában a hagyományos irodalomtörténet két lehetőségéről beszél, melyek közül a másodikat így jellemzi: „kronológiai sorrendben követi a nagy alkotók vonulatát, »életük és műveik« sémája szerint méltatja őket; a pórul járt kisebb írók töltelékanyagként szerepelnek.”¹¹ Ilyen pozíciót tölthetett be Czóbel Minka, illetve életműve a XX. századi irodalomtörténet-írásban, csupán a nagy írók mellett alkotó mellékszerepe jutott neki. Ebből az úgynevezett hagyományos irodalomtörténeti értelmezésből válik szükségessé műveinek kiemelése, s immár nem mellékszereplőként bemutatni, hanem műveit önálló értelmezésre alkalmas alkotásokként tárgyalni.

Ahhoz, hogy e versek ma is olvashatóvá, vagy *barthes*-i értelemben írhatóvá váljanak, megpróbálom először azt vizsgálni, mi lehetett az oka annak, hogy a klasszikus modern költészetben nem számottevő, szinte felfedezhetetlen a Czóbel-hatás, s miért lehetséges az, hogy Weöres Sándor újra fel-

fedezte magának a költőnő líráját, s az ő és Pór Péter tanulmányainak megszületése óta egyre több dolgozat születik ezen alkotóról s életművéről.

Tekintsük át röviden a Czóbel-líra recepcióját, hiszen ennek ismerete segítségünkre lehet a későbbi elemzések megértésénél. Lírája a XX. században több évtizedig nem talált befogadókra. Majd a század derekán jelentkeznek újabb rekanonizációs próbálkozások: Kis Margit 1942-ben megírja a költőnő életrajzát,¹² s 1980-ban elkészül a Czóbel Minkáról írt monográfiája.¹³ Bóka László 1965-ben egy mondatnyi említést tesz róla.¹⁴

Valódi jelentőséggel azonban Pór Péter *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában* című könyve bír először,¹⁵ aki a szecesszió felől közélítve értelmezte Czóbel Minka életművét, megpróbálva arra is választ találni, miért nem vált ismert és elismert költővé a századvég egyik legérdekesebb lírikusa.

1974-ben jelent meg a Pór Péter válogatta *Boszorkánydalok* című kötet Weöres Sándor előszavával, aki nemcsak mint kritikus, hanem mint lírikus is fölfedezi a századvégi költőnőt, hangsúlyozva költészetének szecessziós jellegét. Az 1890–1915-ig tartó időszakban teljesen modern jelenségnek ismeri el, s munkásságát időtálló értéként becsüli.

Kissé más aspektusú Könczöl Csaba elismerése, aki a dilettantizmus szempontjából ítéli jelentősnek Czóbel Minka líráját.¹⁶ A zömmel elítélő bírálatok („Minden iskola, minden irányzat, minden program normarendszeréhez képest döcögős, szánalmasan meg-megbicsakló, túlon túl keresett volt, innen is, onnan is ragadt rá valami – de mindenkinek rossz tanítványa volt...”) mellett Könczöl néhány helyen kissé engedékeny is, ám ugyanakkor szigorúságát sem vetkezi le: „Egy szóval, Czóbel Minka – jóllehet jobb sorsra termett – vérbeli dilettáns költő.” A továbbiakból is kiderül, hogy a *dilettáns* jelző nem kifejezetten negatív: „...éppen rehabilitálni akarom az ő dilettantizmusát”. Elismeri, hogy vannak „igazi költői tehetségről tanúskodó fölvilanásai is”, s rávilágít egy rendkívül fontos problémára (mely később a nyelvi kifejezés nehézségeinek tárgyalásánál válhat érdekessé): „mintha minden kortársánál világosabban érzékelt volna, hogy *nem lehet* többé verset írni...”. Könczöl tanulmánya végén szintén a szecessziót teszi Czóbel Minka költészetének meghatározó jegyév.

Pór Pétertől és Könczöl Csabától eltérően Bori Imre¹⁷ e költészet mozgatóját a szimbolizmusban véli fölfedezni: „Költői felfogásának alapszövetét kétségtelenül valóságélményének oly századvégi jellege képezi, ugyanaz, amely a szimbolizmus irányának is televényét adja, s ezért, ha Czóbel Minka verseiben nem találnánk egyetlen jelképet sem, akkor is mindenekfelett szimbolista költőnek kellene neveznünk.”¹⁸

Az 1990-es években – elsősorban Pór Péter módszereit figyelembe véve – újabb tanulmány született Czóbel Minka költészetéről: S. Varga Pál *A gondviselés hittől a vitalizmusig* című művében külön fejezetet szentel a költőnőnek,

bemutatva lírája fejlődését, alakulását a népiességtől a vitalizmuson át a tárgyas líra felé mutató törekvések megjelenéséig.¹⁹

Az eddigi megközelítések érvényességéhez nem fér kétség, ám mindenképp csak az egyik (vagy csak néhány) aspektusát értelmezik műveinek, így továbbra is érthetetlen marad az a kérdés, hogy ha későbbi értelmezői szerint ily nagyszerű szecessziós és szimbolista műveket hozott létre, miért nem fogadta be a klasszikus modernség költészete, mely szintén a szecessziós nyelvhagyományhoz állt közel. A probléma az lehet, hogy a klasszikus modernség identitásképző stratégiája az egységes szubjektum, a koherencia-elv felől próbálta értelmezni Czóbel Minka szövegeit, ám azok inkább olyan olvasót kívánnak, aki a nem egységes szubjektum identitásképző stratégiája felől közelít a művekhez, azaz nem akarja megszüntetni az azokban megnyilvánuló széthangzást. A klasszikus modernség alkotói és kritikusai e szempontból nem mutatkoznak ideális olvasónak, hiszen legtöbb esetben nem mondanak le az én hipertrófiájáról, próbálják fenntartani az én integritását, éncentrikus teljességre törekednek. Ezzel szorosan összefügg a nyelv uralhatóságán gondolata, melyet ekkor nem kérdőjeleztek meg a magyar irodalomban.

Talán nem véletlen, hogy a Czóbel-líra felfedezője éppen a másodmodern néhány képviselője volt, akiknél az értelmezés egészen más horizonton jelent meg. A századvégi költőnő írásai ekkor váltak a hagyomány részévé, amennyiben nemcsak ők maguk éltetik tovább a XIX. századi magyar és az európai irodalmak közül elsősorban a francia és a német költészet szövegeit, hanem őket is idézik, s így az új kontextusban értelmezik. „A műalkotás végül is értelmezéseiben él, s ezek mindig a magyarázott és magyarázó nyelv kölcsönhatásának eredményei.”²⁰ S amennyiben egymást olvassák, olvassák azt a hagyományt is, amelyet az általuk olvasott szöveg olvas, valamint olvassák a (kronológiailag) utánuk következő szövegeket, hiszen az olvasó, aki „a” szöveget olvassa (jelen esetben Czóbel Minkáéit), nem tudja kikapcsolni előzetes tudását, s szükségképpen korábbi és későbbi szövegeket is felhasznál a mű értelmezésekor.

A századvég és az 1920–30-as évek közötti recepciótörténeti hiátus áthidalását éppen az olvasásmódok hasonlósága teszi lehetővé: ami nem vált termékennyé a klasszikus modernség idején, az most válik azzá. A befogadók a nem egységes személyiség identitásképző stratégiája felől olvassák Czóbel Minka műveit, szándékuk nem a széthangzás megszüntetése.

Igaz, hogy az én destabilizációja pragmatikai szinten is tetten érhető, ám az ehhez kapcsolódó példákat a grammatikai szinten jelentkező szétszóródás elemzése után kívánom bemutatni. Nézzünk meg tehát egy példát az 1896-os *A virradat dalai* című kötetből. A *Kik erre jártak* című vers segítségével próbára tehetjük az eddigi föltevések érvényességét.

A Kik erre jártak *című vers grammatikai szintje*

Távol hegyek sötétlő kékje
Elfedte a napot,
Terjed az alkony fátyolszárnya
A táj oly elhagyott.

Sovány, halvány-zöld rozsvetés közt,
Ingó kalász alatt
Kigyózó út hosszú vonalja
Lágyan siklik, halad.

Egy árva lélek sem jár erre,
– Nyomasztó tompa csend, –
De ott, e közelgő jelenség.
Szent Isten! Mit jelent?

Jönnek, jönnek, de testük nincsen, –
Mindannyi árnyalak;
Haladnak, majd egymásba folynak,
Majd széjjeloszlanak.

Mind, kik valaha erre jártak,
Ifjú, öreg, gyerek, –
Egyszerre csak a sokaságban
Magamra ismernek.

Jövök – nem egy, de száz alakban,
S itt az vagyok talán
Ki voltam régmúlt alkonyatkor,
Régmúlt nap hajnalán.

Kezem kinyujtom: állj meg, állj meg!
Várj! megszólítalak. –
Mint repülő árny siklik rajtam
Keresztül az alak.

S a többi mind – egy fény, egy árnyék –
– Felcsillanó habok,
Eltűntek már. – Az út oly néma
A táj oly elhagyott.

Az útnak vége, haza értem
Rég eltűnt a sereg. –
S én úgy érzem: egy új alakban
Ismét velük megyek.

Czóbel Minka e művében a megszólalás grammatikai módozatait vizsgálva észrevehető, hogy nem egységes szubjektum konstituálódik. A vers felütésekor az egyes szám harmadik személyű versbeszéd dominál, semmiféle személy nem jelenik meg (ahogy a szöveg pragmatikai szintjén is olvasható: „Egy árva lélek sem jár erre”), majd e tájleírást szakítja meg a harmadik versszak utolsó sora, mely egy egyes szám első személyű beszélő felkiáltásaként is értelmezhető („Szent Isten! Mit jelent?”). Tovább folytatódik az egyes szám harmadik személyű beszéd, de itt már nem személytelen tájbrázolás található, hanem valakiknek, többes szám harmadik személy(ek)nek a leírása. Nem dönthető el egyértelműen, hogy az egyes szám első, vagy az egyes szám harmadik személyű beszélő szólal meg, egyértelművé ez csak az ötödik versszak 3–4. sorában válik: „Egyszerre csak a sokaságban / magamra ismeretek.” Ez az egyes szám első személyű beszéd mód jelenik meg a következő versszakokban, ám nem csupán arról van szó, hogy a harmadik személyű beszéd első személyűvé válik: a hatodik versszak első szava a negyedik versszak első szavát módosítja (negyedik versszak: jönnek; hatodik versszak: jö-vők), azaz amiről eddig többes szám harmadik személyben beszélt, arról most egyes szám első személyben lesz szó. Itt jelenik meg először a szöveg pragmatikai szintjén is a szétszóródás: „Jövök – nem egy, de száz alakban, / S itt az vagyok talán / Ki voltam régmúlt alkonyatkor, / Régmúlt nap hajnalán.”

Az utolsó három versszakban sűrűn váltják egymást a megszólalás módusai: a hetedik versszak első sorában egyes szám első személyű beszéd található, az első sor második felétől azonban a *te*hez való odafordulás, megszólítás, önmegszólítás(?) alakzatára találunk példát: „állj meg, állj meg! / Várj! megszólítalak.”

Az ezt követő nyolc sorban azokról, akikről eddig egyes szám első személyben, azaz mint önmagáról beszélt, újra egyes szám harmadik személyben szól, mintegy eltávolítva, személytelenítve más, a jelenlegi beszélőn kívüli énjét. Az utolsó két sorban viszont úgy tűnik, mintha nem az eddigi egyes szám első személyű beszélő lenne jelen, hanem az eltávolodott volna, ugyanolyan harmadik személlyé változott volna, mint az előtte említettek: „S én úgy érzem: egy új alakban / Ismét velük megyek.”

A hetedik versszakban megjelenő *te*hez való odafordulás, azaz megszólítás, aposztróf²¹ a befogadótól függően különböző értelmezési lehetőségeket kínál fel. Értelmezhető önmegszólításként is, hiszen az előző versszakból kiderül, hogy a megszólított árnyalak a beszélő, az *én* „régmúlt” alakja. Tamás Attila így vélekedik az önmegszólításról: „[a] »te«, a megszólított második személy voltaképpen »én«, illetőleg egy általánosított személy (»bárki«)”, illetve: „»te« bárki lehet, de a »te« álarca könnyen le is tehető, hogy mögüle legszemélyesebb valónk lépjen elő.”²²

Kissé más aspektusba helyezi az önmegszólító verstípust Németh G. Béla, és többé-kevésbé rá támaszkodva Kulcsár-Szabó Zoltán. Igaz, hogy az elemzett verssel kapcsolatban nem beszélhetünk önmegszólító verstípusról, viszont a tanulmányok segíthetnek megérteni a nem egy egész versen átvonuló tehez való odafordulás problémáját is.

Németh G. Béla szerint „[a] tudat válságának élményéből fakad, a krízises önszemlélet vívódó gondolatélményében fogan ez a verstípus, ez az attitűdfajta.” Majd hozzáteszi: „a fogantató krízis a személyiség válságában ölt testet.”²³

Kulcsár-Szabó Zoltán dolgozatában pedig a következőket olvashatjuk: „az önmegszólítás mint beszédett elsősorban a versbéli én önreprezentációját szolgálja: az, hogy a versben beszélő hang két személyre bomlik, arra utal, hogy a megszólalás pragmatikai szintjén is megjelenik a lírai én osztottsága vagy – legalábbis – egy reflektált önértelmezésre való igény.”²⁴ Ám nem minden *te-formájú*, azaz egyes szám második személyben elhangzó megszólítás azonos az önmegszólítással. Önmegszólításról akkor beszélhetünk, amikor – prozopopeiaként – a versben megalkotott „arc” hozzárendelődik a versben beszélő hanghoz.

Németh G. Béla írása szerint ezen önmegszólítás tétje egy olyan megoldás lenne, mely szerint az önmagában önmagán felülemelkedni nem képes *te* identitásának kialakításához egy kívülálló nézőpontra van szükség, mely képes a *tere* mint befejezettre tekinteni, s nyelvileg a felszólítás alakzatát alkalmazva kísérletet tesz a *te* megváltoztatására.

Igaz, hogy az elemzendő Czóbel-versben felszólításként realizálódik a megszólaló és a megszólított közti viszony, nem biztos, hogy a felszólítás célja valamilyen megoldás keresése, vagy a *te* bármilyen módon történő megváltoztatása. A felszólítás feltételezi az *én* dominanciáját a *te* felett, míg a megszólítás éppen ezt nem feltételezi. A *Kik erre jártakban* a *tehez* szól, ám nem felszólításként, hanem megszólításként a hetedik versszak „megszólítalak” szava. Azaz a felszólítás megszólítássá változik, az *én* dominanciája a *te* felett egy soron belül eltűnik. Szemléletes e szempontból a *te* alakzatának létrejötte, melyre korábban már utaltam: többes szám harmadik személyből egyes szám első személyre változik (ez többes szám első személyként is értelmezhető, hiszen én „jövök”, „de száz alakban”), majd ezek után vált át egyes szám második személyre, hogy aztán, még ugyanabban a versszakban, az addigi *te* őként jelenjék meg, tehát egyes szám harmadik személyben, s a nyolcadik versszakban újra többes szám harmadik személyben folytatódik, végül a vers zárlataként az egyes szám első személy, az *én* fölolvad az *ők* között. E bonyolult kapcsolatrendszerben a *te*, az *ő* vagy az *ők* azonos lehet az *én*nel, esetleg a *te* az *ő*vel vagy az *ők*kel, illetve beszélhetünk *én*en és *ten* kívül egy harmadik személyről („Mint repülő árny siklik rajtam / Keresztül az

alak.”), vagy legalább másik személyről, amennyiben *én* hangját és *te* arcát azonosnak tekintjük.

De éppen az eddigi észrevételek miatt tűnik egyre problematikusabbnak ez az azonosítás. Kulcsár-Szabó Zoltán ezt írja ehhez kapcsolódóan tanulmányában: „Az önmegszólítás esetében az ének kölcsönzött hang nem tulajdonítható akadálytalanul a *te* arcának, és fordítva, a *te*-vel való identifikáció nem lesz képes teljesen átsajátítani a kimondás mögötti ént.”²⁵

Ez azzal is magyarázható, hogy az *én* a *te*hez fordulva, a *tet* megszólítva egyben el is távolítja azt magától, így önmagától is megválik, mivel megkettőzttként külsővé teszi önmagát. Így a költői világnak nem minden eleme vonatkozik őrá, ezáltal megnyílik az olvasói tevékenység szabad játéktere.

E versben a játéktér valóban egyre inkább bővül: mindig további ének jelennek meg, mind grammatikai, mind pragmatikai szinten. Így nem is csupán az *én* megkettőződéséről van szó, hanem az *én* eleve adott szétszóródásáról. Igaz, az egység képzete egy pillanatra megjelenik („egymásba folynak”), de ezt rögtön a következő sor építi le („széjjeloszlanak”). S nem csupán a régmúlt százalakú *én*jei vannak jelen, hanem a jelenlegi beszélő is leválik önmagáról, másikká változik, új alakká, eltávolodik az eddigi *éntől*, s így új egyes szám első személyű beszélő jelenik meg a kilencedik versszakban, hiszen az új alak az eltűnőkkel tartott, s nem is itt, hanem már a nyolcadik versszakban meg kellett történnie a váltásnak: akkor, amikor nincsen egyes szám első személyű beszéd. Az „elhagyott” szó nem csupán a tájra vonatkozik, hanem a beszélőre is, aki eltűnt, *elhagyta* önmagát, ám szükségszerűen új beszélőt szült. Ennek ára az, hogy eddigi dominanciájáról alkotott képzetünket is lerombolja, amennyiben megmutatkozik, hogy az eddig beszélő *én* is csak egy a száz közül, s az új *én*, azaz a kilencedik versszak beszélője, ugyanúgy betöltheti ezt a szerepet, mint a korábbi *én*.

A vers szerkezete is támogathatja azt az elképzelést, hogy a kilencedik versszak *én*je már nem az, amelyik korábban beszélt. „A táj oly elhagyott” mondat ugyanis mind az első, mind a nyolcadik versszakot lezárja, keretbe foglalva ezzel a költeményt, melyet a kilencedik versszaknak kell újraindítania, újratерemtenie. Bár a kilencedik versszak felütése szerint „[a]z útnak vége”, mégsem tekinthető lezártnak a mű, hiszen utolsó szava a *megyek* ige, mely az *én* további mozdulását, elmozdulását sejteti, esetleg olyan körforgást indít (folytat), mely az *én* megsokszorozását és szétszóródását indukálja.

Mindezek után tekintsük át, hogy e vers és más versek pragmatikai szintje mennyire támasztja alá az eddig elmondottakat, hogyan segítheti értelmezésünket.

A pragmatikai szinten jelentkező szétszóró szubjektum

Az elemzett versben annak meggyőződése fejeződött ki, hogy ami volt, ami bármikor is jelenvalóként létezett, örökké él, örökké jelen van/lesz. Ez elvezethet a szubjektum (egyszerre térbeli és időbeli) szétszóródásához, mely így „heterogén szerkezetű” válik, amely „nem lehet a jelentés garanciája”:²⁶

Jönnek, jönnek, de testük nincsen, –
Mindannyi árnyalak,
Haladnak, majd egymásba folynak,
Majd széjjeloszlanak.

Mind, kik valaha erre jártak,
Ifjú, öreg, gyerek, –
Egyszerre csak a sokaságban
Magamra ismernek.

Jövök – nem egy, de száz alakban,
S itt az vagyok talán
Ki voltam régmúlt alkonyatkor,
Régmúlt nap hajnalán.

A vers cselekményének lezárása a mindig megismétlődő elszakadás, szétszóródás tapasztalatát példázza:

Az útnak vége, haza értem
Rég eltűnt a sereg. –
S én úgy érzem: egy új alakban
Ismét velük megyek.

Az életművön belüli intertextuális kapcsolatokat vizsgálva megemlíthető még néhány vers, melyek párbeszédbe léphetnek az idézett *Kik erre jártak* című művel. Az *Idegen vendég*ben hasonló hangulatot és költői alakzatokat találunk, s itt újra megfigyelhetjük azt, hogy a múlt (a múlt szubjektuma/i) egyidejűleg jelentkezik/jelentkeznek a jelennek (a jelen szubjektumával/szubjektumaival):

Egyszer ezek mind *voltak*,
Egykor mind *itten* éltek,
Köztük mit akarsz itt
Idegen kóbor lélek?

Árnyak közé vegyül most
Az újabb árny-alak:
„Ki vagy?” „Hát meg sem ömersz?”
„Én vagyok te magad!”

Az utolsó sorban az *én* és a *te* kimondása már a grammatikai megszólalásnál vizsgált eltávolodásra, eltávolításra utalhat. Ugyanakkor önbecsapásként is realizálódik, hiszen a kimondó menedékként kínálja föl önmagának e pozíciót: „Az »én« nyelvi kimondásának lehetősége azért ellenállhatatlan csábítás a szubjektum számára, mert felkínálja neki azt a pozíciót, ahova a tudatalatti fenyegető tartalmai elől egy általa nem teljesen irányított mentális folyamatban elmenekülhet.”²⁷ Az *én* és a *te* azonosítása szintén csak önbecsapás, hiszen épp e megszólaláson és megszólításon keresztül osztja szét szubjektumát. Amennyiben e szubjektumok egyidejűleg jelentkeznek, egymás társai, kommunikációs partnerei is lehetnek: „a beszélő önként beszél, mert a beszédhelyzet által kínált identitásba menekül a tudattalan tartalmainak fenyegető rendezetlenségétől. Amikor beszél, nincs egyedül”.²⁸

Demonstratív példája az *én* létesülésének az *Eunoia* című vers, melyben Isten álmában önmagát is megteremti:

Az egy, hatalmas, végtelen nagy Isten
Lebeg a végnélküli Nirvanában
Elszenderül – a nagy, kimondhatatlan
Kétségbeejtő magasztos magányban.

Elszenderül, – és teremtmő erővel
Álmában megteremti most az *álmot*,
Megálmodja magát, eget és földet
Meg az egész, nagy, végtelen világot.

A kezdeti egységből tehát olyan szétosztottság következik, melyben a különböző *ének* egyszerre vannak jelen, egyidejűleg léteznek az álmodó és az álmodott, illetve ezekkel egy időben léteznek az álmodottak álmodottjai is:

[...] mind, e változandó álmképek
Folytatva, az örök nagy Isten álmát
Azt *álmodják*: hogy léteznek, hogy élnek

A *Tört sugárban* című versben ködalakként jelennek meg a korábbi *ének*, az előző művekhez hasonlóan azonban itt is azonos idő síkban:

Sűrűdnek, szétfolynak a köd-alakok,
Köztűtük oly szörnyen elhagyva vagyok.

Mindegyik lelkem egy szétkapott része,
Csak meg ne lássanak, ne vegyenek észre!

Miért akarja a megszólaló, hogy *ne vegyék észre* a ködalakok, melyek személyiségének egy időben megjelenő részei? Talán inkább arról van szó, hogy a

megszólaláson keresztül ő maga teremti maga mellé éneket, s talán éppen azon célból, hogy azok észrevegyék.

Lelkének „egy szétkapott része” a *Ki volt?* című versben hóba fagyott lábnyomként idéződik fel:

Ki járhatott erre?
– Az út oly elhagyott –
Látom még a nyomot,
De nem az alakot. [...]

Hiszen én jártam itt –
Ide be van nyomva,
De már nem ismerek
A saját nyomomra.

Nem tudni, miért nem ismer a saját nyomára: elképzelhető, hogy nem is akar ráismerni, hiszen – tudatosan – nem akarja elfogadni a szétszórtságot, ugyanis még (ha már nem is oly intenzíven) benne él az egységes szubjektum illúziója. Ám itt már (azaz inkább eleve adottan) visszavonhatatlanul jelen van(nak) a szétszórta szubjektum(ok).

Az e szövegekben megmutatkozó szétszórta én képe bátorít föl arra, hogy megpróbáljam Czóbel Minka verseinek lacani olvasatát adni, nyomon követve az én megjelenését a nyelvben, a szövegben.

Ezen értelmezéshez egy aspektus erejéig a szövegeken kívüli világba nyúlnék először, mégpedig azon tény kedvéért, mely szerint Czóbel Minkát megviselte az eleve adott világ illúziójának elvesztése, mindig vágyott valami bizonyosra, egységre, mely egyfelől népiességében érhető tetten, másfelől az ősz-egy, a Nirvána utáni sóvárgásban. Ám ami adódott, az egy szétesett világ volt, szétszórta személyiségeivel. S ez az „önmaga kivetülése által egyszerre elidegenedett és bűvöletbe ejtett, meghasadt én” vágyódik „az egységes én illuzórikus víziója után”.²⁹ Lacan szerint e relációban determinálttá válik az individuum kialakulása, de vágyainak későbbi irányultsága is: „Ebben az erotikus kapcsolatban, amelyben az emberi individuum egy magát önmagától elidegenítő képzethez köti magát, ebben található meg az az energia és forma, amelyből a szenvedélyek azon struktúrája indul ki, amit az individuum majd énné fog nevezni.”³⁰

A már idézett versekben (*Kik erre jártak, Eunoia, Ki volt?, Tört sugárban, Idegen vendég*) megjelenő szétszóródásból következik a magány képze. Ennek egyik legszebb megjelenítése *A magányosak* című versben található:

De magányos a csillag,
Mert nem is tudja tán,
Hogy fénye visszacsillan
A szikla oldalán.

S a szikla meg nem érzi
A tiszta sugarat,
Örökre, mindörökre
Csak magányos marad.

Hasonlóan a magány képzetére épül *Az üvegfal* című vers, ám itt a magány szintén szorosan kapcsolódik a szubjektum szétszórtságához, megsztottságához:

Nem lehetsz semmit e világon,
Önmagad sem keresheted,
Hiszen előtted az üvegfal
Elszárja – saját lelkedet!

Az *erdő hangja* ciklus XVIII. versében (*A vándor*) a kiábrándultsággal párosuló magány képe uralkodó:

Talán jó volna visszamenni?
Minek siessek? – Nem vár senki. –

Nemcsak a kiábrándultság, hanem a meg nem értettség is szorosan kapcsolódik a magányhoz, s ezzel kibővül a problémák köre: kérdésessé válik az én a nyelvben, nem tudja kifejezni világát. A *Magános úton* című költeményben is a megszólalás kínjára épülnek a sorok:

Hiába szólok, nem felelhet senki,
Nem érti senki, senki meg szavam,
A rettentő, félelmes pusztaságon
Magam vagyok, egyedül, egymagam.

A *Hangtalan ének* című versben pedig egyenesen negatívumként jelenik meg a szó, a hang:

Csak hang ne szálljon! Hangok ha érnek
Eltűnt az álom, elnémul az ének.
Mi szép az ének, ha nincsen hangja,
Nappali éjnek zúgó harangja.

A nyelv gátolja, talán lehetetlenné teszi a tökéletes kifejezést, de a versek létmódja csak ez lehet, így egyszerre jelent akadályozó és segítő közeget. „A nyelv mint lánc korlátokat szab a beszélő szabadságának, ugyanakkor végtelenül rugalmas: egy másik megfogalmazás szerint a lánc részei gyűrűk egy olyan nyakláncon, amely maga is gyűrű egy szintén gyűrűkből álló nyakláncon.”³¹

A nyelv átláthatatlan szövedékében bolyongó szubjektum viszont így egyre magányosabbá válik, s minden eddigi vágyát egy újabb fogja fölváltani: a

halálvágy. A *Psyché* című versben jelenik meg az álom folytatásaként értelmezhető halál:

Ugyanaz, ugyanaz, csak tisztább a *lényeg*
Kevesebb az árnya, több fénye a fénynek.

A lacani pszichoanalízis szerint azonban a halálvágy mindig más vágyat helyettesít, s „a vágy beteljesítésének ígérete mindig illúzió marad”.³² S ami lehetetlenné teszi e beteljesedést, az mindenekelőtt a nyelv: „A vágy túloldalan a szimbolikus Másik áll, a nyelviség által létrehozott hasadás miatt azonban az én sohasem tud abba a helyzetbe kerülni, hogy igényeit valóban kielégítse.”³³ Kiss Attila Atilla így ír ehhez kapcsolódva már idézett tanulmányában: „A szubjektum nem a nyelv ura vagy esetleg bérlője, hanem nyelvi folyamatok terméke: mindig csak pillanatnyi rögzülés a különféle diszkurzív nyomok, erővonalak kereszteződési pontjában. Szubjektum akkor van, amikor beszéd van.” Majd hozzáteszi: „Az egymásra utaló jelölők láncolatán utazó szubjektum nem érkezik el a valósághoz, a feltételezett jelölthöz, vágyakozásának tárgyához.”³⁴

A Czóbel Minka-szövegekben nem szűnik meg, nem adódik föl a vágy, csupán iránya változik. Ez magyarázható esetleg szintén egy külső okkal: a költő nem volt hajlandó beletörődni a megtapasztalt változásokba, annak ellenére, hogy ő maga is jelentősen hozzájárult e változásokhoz: gondoljunk csak arra, hogy a magyar költők közül az elsők között fedezte fel a francia szimbolista lírát, valamint ő írta az első magyar szabadverseket (melyeket ő ritmikus prózának nevezett), s így ír erről *Népdal* című – igen gyenge – versében:

Beteg vagyok, rossz álmom volt az éjjel
Tele van a levegő is veszéllyel,
Egyszerre csak meglepett egy rossz álom:
Hogy változik minden itt a világon.

Másik magyarázata a (egy további) vágy föl nem adásának talán éppen magukból a szövegekből ered, melyek az önkifejezés igényével újra és újra előhívódtak. (Persze nem biztos, hogy eleget is tettek ennek az igénynek.) „A vágy így tovább cirkulált, és a kielégítetlenségtől hajtva önpusztítóvá” vált,³⁵ egyre tovább gerjesztve a kétségbeesett helyzetet. „Minden ösztön – írja Lacan – tulajdonképpen halálösztön.”³⁶ Halálösztön annyiban, amennyiben más irányba nem vezethet.

Ám a vágyakról való lemondás formáját, illetve a vágyteljesítés egy lehetséges módját mégis megtaláljuk e versekben, méghozzá az álom képzetében. E fogalom igen fontos szerepet játszik Lacannál is, elsősorban az *én* kialakításában. Az álom funkciója akkor válik relevánssá, amikor az *én* belehelyezkedik, s ott gondolkodik, ahol nincs, s ott van, ahol nem gondolkodik. Az álom, a tudatalatti szerkezetét Lacan a nyelv szerkezetéhez hasonlítja, egy

előre fölállított, önmagában szimbolikus rendhez. A nyelvet pedig transzformációként fogja föl, nem a valóság reprezentációjaként. A konfliktusok a nyelvi jelrendszerbe helyeződnek át, csak ott képesek kibontakozni. S minden, ami a normális nyelvrendszertől eltér, a szubjektum sajátjává válik, s így a nyelv segítségével, a nyelven belül megkonstruálódhat a személyiség.

A mindennapi nyelvhasználatról, vagy akár a próza nyelvétől nem kis mértékben térnek el e lírai szövegek, az *én* e szövegekben kialakulhat, de nem válhat egységessé, hanem a már említett szétszóró *én* konstruálódik meg.

A tükör mint a szétszóródás szimbóluma

Szorosan kapcsolódhat e szétszóródáshoz a *tükör* képe, mely Czóbel Minka egyik kedvelt motívuma. A tükör kettős funkciót tölt be: egyszerre összegyűjti és szétszórja, visszaveri a fény részecskéit, azaz a képet, e szétszóró részecskéket képes újra összegyűjteni a szem, s így jöhet létre a tükörkép. Akár két világ jelképévé is válhat, amennyiben feltételezzük azt, hogy a mindent összegyűjtés és magában tartás egy régi, archaikus világnak felel meg, míg a szétszórás (szétszóródás) az újjal, a most keletkezővel függ össze. A tükörkép (tükörkép) e leegyszerűsítő magyarázata nem jogosít föl arra, hogy csak ezen irányból olvassunk, ám mindenképp segítséget jelenthet az első lépések megtételénél.

Az *erdő hangja* című, 1914-ben megjelent kötetének *Tükrökről, szobákról* ciklusa már paratextusában elárulja, milyen elvárással indulhat az olvasó: a ciklus 13 versének mindegyikében e képek valamelyikének vagy mindkettőnek a kibontását találjuk. Sorszáma mellett minden költemény címmel is rendelkezik, mely a ciklus címét kiegészítve, tovább építi horizontunkat.

Az I-es számot viselő ciklusdarab címe: *Házak lelke*. A *lélek* szó bizonyos mértékben szakralizálja a tükröt, szent tárggyá, a házak központjává teszi. Központtá egy olyan világban, ahol a személyiség nem találja helyét, hiszen szétszóródott, léte örök problémaként jelenik meg. A *tükör* szót viszont jelzője („régi”) és a hozzá kapcsolódó múlt idejű igealak az archaikus, elmúlt világhoz kapcsolja. „Az archaikus társadalmak embere arra törekedett, hogy a szentben vagy a megszentelt tárgyak közelségében éljen. Érthető ez a törekvés, mert a *primitív*, valamint az összes premodern társadalom számára a *szent* egyet jelentett az erővel és végső soron a *valósággal*. A szent: valami, ami léttel telített. A szent erő egyszerre jelent valóságot, örökkévalóságot és hatóerőt” – olvasható *Eliadénál*.³⁷ Czóbel Minkánál pedig a következő sorok olvashatók:

Régi tükör már mindent látott:
Szerelmet, halált, életet

A „már mindent” szókapcsolat befejezettséget sejtet, a tükör így minden eddigi foglalatává válik, valóban a ház lelkévé.

E múlthoz kötöttség a ciklus több versében is jelentkezik, a II-es számú, *A tükör meséje* című darabban maga a tárgy egyenesen átjáróvá válik:

Nem is tükör már, de bejárat:
A múlt idők bejárata
Zöld fátyolos, selymes jövőbe...

A *Csillámjátékban* (VI-os számú vers) a két tükör egymással folytatott játéka jelenik meg, mely csak a múltban létezhetett, míg e játékot egy pont meg nem szakította:

Nem unták meg újból tükrözni
A képeket.

Tükrözték évek hosszú sorján,
Míg egyik tükör széthasadt

Az eddig magába gyűjtött, képekben megjelenő s így szinte eltárgyasított múlt válik fenyegetetté, s e fenyegetettség a tükörben megmutatkozó múlt számára az elhomályosulás, a bezáródás, a megrepedés. Még izgalmasabbá teszi a játékot, hogy a mű végére már elbizonytalanodik a két tükör különléte is:

Mely tükör érintetlen s melyik
A megrepedt?

(Weöres Sándor *A teljesség felé* című művében *Szembe-fordított tükrökről* olvashatunk, mely sorok egyfajta olvasatai lehetnek a Czóbel-versnek, amennyiben a pragmatikai szint megidézése által az egymást tükröző tükrök értelmezését kínálják az olvasónak:

Örömöm sokszorozódjék a te örömödben.
Hiányosságom váljék jóssággá benned.)

A már említett *Házak lelkében* egy kavics okozta az elhomályosulást:

Buta fiú rá kavicsot hajított,
– A tükör megrepedt.

Bármit tükrözött vissza sima lapja,
Érintetlen maradt,
Míg elhomályosítá mindörökre
Értetlen kódarab.

A múlt eseményei, bármilyenek voltak is, nem jelentettek veszélyt a tükörre, míg, a kődarabban megjelenő jelen egy pillanat alatt tönkretette, s az elhomályosítás révén a tükör mögé, a tükörbe zárhatta a múltat. Gondoljunk a már említett *Hangtalan ének* című versre, melyben szintén a kavics jelentett fenyegetést:

Mi szép az álom, álomban járok,
Csak fényes álmot, mást úgy sem várok.
Kavicstól félek, kavics életől,
Lelkem felébred, szívem megrémül.

Talán még nagyobb veszélyt, a kép kíméletlenebb torzulását eredményezheti a tükör azon repedése, mely a *Csillámjáték* egyik tükrén keletkezik:

...egyik tükör széthasadt,
Csiszolt lapján a repedés mind
Tovább haladt.

Azóta visszatükröződik
A másiktól a hasadás,
Nyugtalan fénye, tört vonalja. –

Mindig hibás
A kép most, mely reá vetődik
Bármelyik lapra

Az előző versben a kép elhomályosult, itt viszont elferdítve, hamisan látható. Nem tudni, hogy mi okozta a repedést, s hogy melyik tükrön található, melyik lehet felelős a képek elferdítéséért. A tükör a jelenben a repedés miatt csak ferdén tudja megjeleníteni a múltat, nem tud uralkodóvá válni, s ahogy a tükör fénye egyre tompul, egyre távolibbá válik a múlt, a törés vonala pedig egyre élesebb, egyre inkább uralkodóvá lesz.

A ciklus IX. darabjában (*Emlékek*) a fekete fátylak zárják el a tükröt a külvilágtól, ám itt az jelenítődik meg, ami a fátylak mögött maradt.

Tükör mélyén a sugár szálak
Rezegték, szálltak,
Mint pókhálóba megfogódott
Bogár szárnyak.

E sugarakat a fátyol Maya fátylaként takarja el, s ezzel láthatatlanná, elrejtetté válnak a világ számára, a dolgok igazi lényegét rejtik, létük az örökkévalóság fut.

S benn tükör mélyén
Csöndesen ébredt,
Világtól elzárt
Mély titokzatos
Hullámozó élet.

Majd egy versszakkal lejjebb:

Éltek örökre
Fogva lekötve
Sűrű gyzásfátyol
Leple alatt.

Az örökkévaló létet s az elzártaságot a lepel sem befolyásolhatja többé, attól függetlenül záródnak be a fénysugarak a tükör mélyére, elkárhozott léleként raboskodva:

S benn-fogott fények
Örökre élnek:
Megannyi nyugtalan
Haza nem járó
Haza nem találó
Elkárhozott lélek.

Mint ahogy a már idézett *Kik erre jártak* című versben, itt is a már megélt, már a tükörbe bezárult, múltként értelmezhető dolgok örökkévalóságára helyeződik a hangsúly, s az egy-egy fénysugárból születő nyugtalan lelkek talán itt is a szétszóródó személyiség irányába mutatnak. E szétszórt ének az *Emlékek* című versben az idő egy pontján is megjelennek (abban az időpontban, amelyben olvassuk a verset, az „elkárhozott lelkek” egyidejűleg jelennek meg, együtt, a tükörbe zárva), viszont e pont kitágítható, hiszen a lelkek léte az örökkévalóság dimenziójában mozog. Az örökkévalóság káoszában próbálnának centralizálódni, de ez ideiglenesen sem sikerülhet, s lehetőség sincs rá („Haza nem járó / Haza nem találó”).

Hasonló képeket találhatunk *A tükör meséje* című versben is, ahol a tükör szintén múlt idők alakjait rejti:

Teremtő sötétlő távolába
Sok elszórt fekvő kék alak
Végleges, elnyomott álomban
Mozdulatlanul alszanak.

A képek hatását, a mozdulatlanságot hanghatás (illetve annak hiánya) is erősíti:

Hangtalan ének
Zenéje árad.

E tökéletesség, melyet mind a hangtalan ének, a színek, a drágakövek, mind az álom nyugalma alkotnak, a múlt lelkeit tárja elének, kik áthaltak a halál álmába. Áldásként fogható föl e tartós álom, ám szenvedéssel jár együtt: a lelkek a tükör világán belül sem egyesülhetnek, eltávolodtak egymástól:

A többiek is mind szenvednek –
De távol – észrevétlenül.
Kialudt éltük a miénkbe,
A mostaniba elmerül,
Reménytelen, hogy elszakadjunk
Tőlük, – ha fel is ébredünk,
Az ő álmuk valóbb, erősebb,
Tartósb, mint a mi életünk.

Tartósabb az örökkévalóságba hajlóan, mint ahogy *Vajda János* verseiben is a megélt emlékek váltak uralkodókká, öröklétűekké. Ám nemcsak a lelkek, ezen alakok valahová irányuló mozgása figyelhető meg: ők is előidéznek egy maguk felé irányuló mozgást:

Szakadatlanul szálakat fonnak,
Aranyszálakon
Mindent magukhoz,
Fekete tükör vizébe vonnak.

Ezek az aranyszálak implikálják a fokozatosan a múltra irányuló tekintetet, melynek segítségével a múlt, akár láthatatlanul is, magához köti a jelent. S amennyiben a jelen mindig múlttá válik, mindig a tükör mélye felé tart.

Fenyegető veszélyként itt is a tekintet és a tükör elhomályosulása jelenik meg: az elalvó múlt nem-látása, a bezáródó távol ajtók mögé nem-pillantás vakságot eredményezhet, mely akár a múlt és jelen között lévő finom szálakat is eltépheti.

A ciklus XIII. darabja, *A régi ház* című az I. vers párverse lehet, amennyiben mind az ott megjelenő tükör, mind az itt lévő ház, azaz annak ablaktáblája tükör-funkciót tölt be:

Ablaktáblája – asszonylélek –
Fénytől telve, mit rá vetett
Éj s nappalok elváltozó világa,
Hajnal rózsás fénye, és est homálya,
Tűnő visszfény: emlékezet.

A tükör itt asszonylélekként mutatkozik meg, míg az I. versben a házak lelke volt. Nem tűnik merész párosításnak a házak lelke és az asszonylélek összekapcsolása, s ha ott azt mondtuk, hogy a tükör mint emlékezet a szakrális világ centrumaként jelenhet meg, úgy e centrális pozíciót átveheti az asszonylélek. A vers más problematikát is fölvet: központi helyet foglal el benne a lírai emlékezet lehetséges világteremtő szerepére is rákérdezhetünk. A prózai művekkel kapcsolatban már többen vizsgálták e kérdéskört, a lírával kapcsolatban viszont kevésbé tűnt relevánsnak ennek tárgyalása. Ám a pragmatikai szinthez kapcsolva, itt is érdekesnek tűnhet annak vizsgálata, hogyan képes az emlékezet újratерemteni a felidézett világot, s a felejtés szükségszerűségét applikálva, hogyan hoz létre az elmúltból újat. „A visszaemlékezést [...] a múltnak az emlékezés idősíkjában való »jelenlétén« alapuló séma irányítja” – írja Kulcsár-Szabó Zoltán.³⁸ Ehhez hasonló jelenség figyelhető meg a Czóbel-versekben is, amennyiben a tükör lapján, a jelenben elevenítődnek fel a múlt képei, akár mind egy időben, állandóan újra- és újratерemtvе ezzel a múltat, de mindig más alakban, mindig más képekkel. S ez az újratерemтőдő múlt a beszélő világának részévé vélіk, beemeli a múltat a jelenbe, a régіt az újba, ezáltal teszi azt jelenvalóvá. Az emlékezet az, ami lehetővé teszi, hogy a múlt alakjai, eseményei, képei egy helyen (például egy tükör lapján), egy időben legyenek jelen, a beszélő különböző énjei olyan pozícióhoz jussanak, melyben egyszerre mutatkozhatnak meg, egymástól elkülönбözőдve, mégis egymás mellett, mind grammatikai, mind pragmatikai, mind topológiai szintjén a szövegnek. Az állandóan visszaemlékező, ugyanakkor állandóan felejtő szubjektum arra ítéltetett, hogy önazonossága minduntalan megkérdőjeleződjék, s az emlékezés aktusának termékeként minduntalan újratерemтőдjék és szétszóródjon, s ezáltal elszakadjon mindattól, amit felidézni kíván. A múlt csak a jelen által értelmezettként létezhet, így múltbeli énjei is csupán a jelenben képesek létezni, mind egyszerre, egyidejűleg.

A tükör, amennyiben kicsinyítő tükörré, *mise-en-abîme*-má változik, az emlékezet–felejtés–képzelet viszonyrendszerén keresztül olyan világokat képes létrehozni, melyeket úgy lehet elképzelni, mintha (als ob) valódiak lennének. Ezáltal magának az irodalmi alkotásnak, az alkotás folyamatának is kicsinyítő tükrévé válhat. Wolfgang Iser így ír ehhez kapcsolódóan: „...a fikcionálás aktusai valami imagináriusra vonatkoznak. A Mintha ebből következően azt mondja ki, hogy az ábrázolt világ tulajdonképpen nem igazi világ, hanem egy meghatározott cél érdekében olyasmit kell elképzelнünk, mintha az lenne.”³⁹ Elképzeljük, hogy a tükörben megjelenő világok „igaziak”, valamint azt is, hogy a nyelv által teremтett világ olyan, mintha „igazi” lenne, tehát a fikcionálás aktusa akár többszörös áttételen keresztül is tetten érhető. S e fikcionálás nem csupán a prózai művekkel kapcsolatban mutatkozhat meg relevánsként, hanem a lírai művek mint nyelvi műalkotások

is élnek lehetőségével. S a szubjektum- és nyelvfelfogás szempontjából különösen fontos lehet számunkra, hogyan konstituálódik meg e fikcionált/„als ob”-igazi világban az *én*, illetve az *én* nyelvhez való viszonya. Az *én* a különböző, ám a nyelvben egyszerre létező világok mindegyikének része, ugyanúgy jelen van a fikció szerinti múlt(ak)ban, mint a fikció szerinti jelen(ek)ben, így nem az egységesülést, inkább a széttartást segíti(k) elő.

Az emlékezet hiánya, kikapcsolása szintén csak egy „als ob”-világban képzelhető el, amikor áldásként jelenik meg ez a hiány a *Láng pillék* című versben, mely a ciklus IV. darabja:

Kék fény áramlik a türkizes láncból
 --- Ez tartja életét ---
 Ki egykor ezt nyakára tette,
 Nehéz védő imát mondott felette:
 „Ne légyen emlékezet
 Soha felhő élte felett.”

Ebben az emlékezet nélküli világban a tükörben sem jelenik meg a múlt, a „tükör sötét vize felett” is csupán azok a láng pillék táncolnak, melyek a tükör előtt, s a szövegben megjelenített alak sem lát bennük semmi mást. Az emlékezet, s a hozzá kapcsolódó szétszóródás tehát fenyegetőként, nem kívántként jelenik meg, s annak ellentéte a *teljes* felejtés, az emlékezet teljes hiánya lesz a vágyott, ám – tulajdonképpen – el nem érhető, csupán az egyik fiktív világban létezik. A jelenvaló világot azonban nem ez jellemzi, hanem az emlékezet és a felejtés együttese, mely az *én* szükségszerű szétszóródásához vezet.

A szétszóródás több szempontból is jelenlévőként értelmezhető. Továbbra is kérdéses marad, hogy a régire építő centrális világ fönntartható-e, miközben megléte fenyegetett, az emlékezet és a felejtés kettős játékanak van kitéve. A *régi ház* utolsó versszakában csak fokozódik e kétségünk:

Gyertyák dermedt – fehéren állnak,
 Tükör felett fehéren int,
 Hajnal – derengő elhagyott szobában
 Magányos fehér illat mámorában
 Megingó fehér hyacinth.

Sem az előző versszakban megemlített asszonylélek, sem egy megkonstruált *én* nem jelenik meg, csupán a hangulatba emelt tárgyak. Az elhagyatottságra, kiüresedésre a szavak konnotációja is utal: Az *elhagyott*, a *magányos*, a *dermedt* – *fehéren*, a *megingó* mind valaminek az érezhető hiányát fejezik ki. E hiány szólhat az asszonyléleknek, a „házak lelkének”, aki így már nem centruma a térnek, az elhagyatottság, magány nem köthető az ő archaikus

képéhez. Viszont új centrum nincs, a szétszóródás elkerülhetetlen. „Ebben a térben lehetetlen az *igazi* tájékozódás, mert a *szilárd pont* ontológiailag már nem egyértelműen megalapozott: a mindenkori esetleges feltételek szerint jelentkezik és tűnik el. Tulajdonképpen tehát nincs is *világ*, csupán egy széttört univerzum töredékei léteznek, végtelenül sok, többé vagy kevésbé semleges *hely* formátlan tömege...”⁴⁰

Feminizmus?

Amellett, hogy néhány ponton még keresi a versek beszélője a kapcsolatot a múlttal, egyben határozott harcot is megfigyelhetünk az archaizmusok ellen. Ez a szövegvilágon, azok pragmatikai szintjén kívül már magában az írás gesztusában is megnyilvánul: nőként hoz létre irodalmi alkotásokat, érezhetően más, finomabb, cizelláltabb nyelven, mint ahogyan azt a férfi-domináns irodalomban megszokhatta. Julia Kristeva a nő és az irodalom viszonyát elsősorban a nő nyelvhez, azaz egy társadalmi-szimbolikus rendhez való kapcsolatára építi: „[a nők] úgy érzik, hogy vissza vannak utasítva, ki vannak hagyva a társadalmi-szimbolikus szerződésből, a nyelvből mint alapvető társadalmi kötelékből.”⁴¹ A nők e kirekesztettséghez különböző helyzetekben különböző módon viszonyulnak: „megfigyelhetünk egy kezdetben még világosabb, önelemzőbb magatartást, amely anélkül, hogy e társadalmi-szimbolikus rendet visszautasítaná vagy kibújna alóla, abból áll, hogy megpróbálja felderíteni ennek a rendnek a működését [...] személyes érzelmekből kiindulva, melyet mint szubjektum és nő érez ez iránt.”⁴² Az így szerzett tapasztalatok viszont olyan próbálkozásokhoz vezetnek, „melyek a törvény megszegését, a nyelv széttörését”⁴³ eredményezik. Lényeges, hogy nem csupán a témaválasztás, illetve a művek pragmatikai szintje térhet el a „férfiirodalomban” megszokottól, hanem a nyelvhasználat is. Így – legalább is többé-kevésbé – „az új megszabadul a régitől, a feminin a maszkulintól”.⁴⁴ Kétségtelen, hogy Czóbel Minka nem volt egyetlen feminista mozgalomnak sem a tagja, valószínű, hogy tudatosan, programszerűen nem kívánt lerombolni határokat, viszont az, ahogyan nyelvével és témáival bánik, olyan folyamatot indít el, mely – ha folytatókra talált volna – a magyar irodalmat talán egészen más irányba terelhette volna. Cixous úgy gondolja, hogy a női írásnak két jelentős törekvése, arculata bukkanhat fel: „egyfelől lerombolni, megsemmisíteni; másfelől előre látni az előre nem láthatót, tervezni”⁴⁵. Czóbel műveiben is érezhetőek, előre láthatóak bizonyos törekvések, melyekre a „hályogkovács”⁴⁶ biztonságával érzett rá. Feltétlenül hozzá kell tennem, hogy e modernnek tekinthető törekvések miatt még nem egyértelmű, hogy műveinek esztétikai minősége ne hagyna kívánnivalót maga után. Kétségtelen, hogy írt remekműveket, ám talán túlságosan elaprózta magát, szétszóródott a rengeteg költemény között. A női alkotások nagy részéről így ír

Julia Kristeva: „egy többé-kevésbé euforikus vagy depressziós roham megismétlése, és mindig az önimádó jutalmazás híján lévő én felrobbanása”.⁴⁷ Így nőként, női íróként nagyobb esélye volt arra, hogy hamarabb megtapasztalja az egységes szubjektum tarthatatlanságát.

Elődök

Az elbizonytalanított olvasás s a létbe és a nyelvbe vetett hit megkérdőjelezése eredményezheti talán azt, hogy a *Nyugat* költői nem Czóbel Minka költészete felé fordultak, hanem (például Ady is) inkább Vajda János, Komjáthy Jenő és Reviczky Gyula líráját követték. E három XIX. századi alkotó műveiben az én hipertrófiája mindenek fölött érezhető (gondoljunk csak Komjáthy *A homályból* című kötetére), nem kérdőjelezi meg a nyelv uralhatóságát, azt a romantikus hagyományt követik a szubjektumfelfogás tekintetében, mely a XX. század első évtizedeinek alkotóitól sem idegen. Igaz, Czóbel Minka néhány tekintetben hozzájuk is kapcsolódik: ő is alkalmazza az álom s a halál azon képeit, szimbólumait, melyek elődeinél, kortársainál is előfordulnak. E motívumok hasonlósága a közös forrással is magyarázható: a keleti filozófiák álom- s halál-felfogását használta fel mind Komjáthy, mind Czóbel (Schopenhauer közvetítésével). Ám Czóbel egészen mást olvasott ki a keleti tanokból, mint Komjáthy. A buddhizmust tanulmányozva egyre bizonyosabbá vált számára, hogy a nyugati világ s annak karteziánus szubjektumképe nem tartható fönn. Természetesen nem ő volt az első és az egyetlen, aki így gondolkodott. Filozófusokon kívül a költészet területén is voltak példái, elsősorban a francia (Verlaine) és a német (C. F. Meyer) költők, ám a magyar irodalomban sem áll példa nélkül e jelenség. Czóbel Minka legkedvesebb költője, akitől a költő szívesen idéz, s akit szívesen utánoz: Arany János. Jól példázza az Arany-hatást Czóbel *A sors* című verse, mely *Az örök zsidó* parafrázisa lehet:

A sors ragad, tovább, tovább
Megállás nincs – előre hát!
Előre hát a tengeren,
Melyen csak bánat s kín terem.
Az élet kín és fájdalom.
Nincs más öröm, csak nyugalom,
Nyugalmas, csöndes, szép halál,
Még nem – előttem élet áll!

Ám más versek is érdekessé válnak számunkra, olyanok is, amelyek intertextuális hatása nem érzékelhető közvetlenül a Czóbel-művekben: Aranynál legszembetűnőbben az *Őszikék* versei közt találunk olyanokat, melyekben nem dönthető el bizonyosan, hogy a beszélő, a lírai én milyen pozícióból

beszél. Ilyen többek között az *Epilógus* című vers, melynek pragmatikai szintjén három beszélő is megjelenik, bár a grammatikai szinten végig egyes szám első személyben szólal meg. Az első öt versszak beszélőjét az ötödik versszakban megjelenő magatartás jellemzi:

Hiszen az útfélen itt-ott,
Egy kis virág nekem nyitott:
Azt leszedve
Mevolt szívem minden kedve.

A hatodiktól a tizedik versszakig tartó rész beszélője viszont már más pozícióban található, túllépett az előzőn:

Az életet, ím, megjártam;
Nem azt adott, amit vártam:
Néha többet,
Kérve, kellve kevesebbet.

A következő rész, a tizenegyedikől a tizenötödik versszakig tartó énje még ettől is eltávolodik:

Az életet már megjártam;
Mit szívembe vágyva zártam,
Azt nem hozta,
Attól makacsul megfoszta.

A beszélő tehát egy adott pillanatban, a vers keletkezésekor három különböző pozíciót vesz föl, melyekből élete eredményességét értékeli, annak értékeire reflektál. Nem mondhatjuk, hogy a különböző szakaszok különböző életszakaszoknak lennének megfeleltethetők: erre semmi sem utal. Egész életét tekinti át mindannyiszor, nem egy-egy múltban maradt, múltbeli *énjének* felelteti meg az egyes pozíciókat, s veti össze azokat a jelenbelivel, hanem a vers jelenének *énje*, a beszélő *én* szóródik szét, lehetővé téve így mind az élet-út, mind a vers többféle értelmezését. Tengelyi László néhány megjegyzését érdemes e ponton megfontolni, melyet Ricoeur elméletét tárgyalva fogalmaz meg: „A hermeneutikai megközelítésnek ügyelnie kell rá, nehogy az önazonosság és a tárgyi azonosság közti különbség elhomályosuljon. Minden összehasonlítás felidézi ennek veszélyét. A tárgyi azonosságról mindig egy dolog különféle állapotainak egybevetése alapján ítélünk. Az önazonossággal viszont más a helyzet: múltbeli énünket nem kell egybevetnünk jelenlegi énünkkel ahhoz, hogy önmagunkra ismerjünk benne.”⁴⁸

Olvasható-e ma Czóbel Minka?

Áttekintettünk néhány megközelítést, kipróbáltunk néhány módszert, s ezek után újra föl lehet tenni e kérdést: mit mondanak ma nekünk ezek a művek? Ennek megválaszolásában(?) pedig segítségemre volt a hermeneutika és a dekonstrukció néhány módszere, a művek Lacan teóriái felől való megközelítése, a feminista irodalomtudomány eredményei, valamint mindezeken keresztül a személyiség szétszóródásának bemutatása. A versek lacani olvasata természetesen nem válhat meghatározóvá, hiszen pontról pontra elbizonytalanodik az olvasó, bizonytalanná válik a megértés. Már abban sem lehetünk bizonyosak, hogy a versek beszélője milyen viszonyban áll tárgyával és formáival: egyfelől az archaikus világ szétesése fölötti kesergés jelenik meg témáiban, másfelől viszont a líra legmodernebb törekvéseit és eredményeit alkalmazza. Nem tudjuk, hogy az archaikus vagy a modern világ felől beszél, nincs rögzített pozíciója, így személyisége sem centralizálható. Az olvasó így kénytelen hol az egyik, hol a másik nézőpontból olvasni a verseket, avagy egyszerre mindkét irányból, hiszen egy olyan személyiség sorait olvassuk, aki még nem tudta eldönteni, hogy inkább az új megteremtője, előkészítője, vagy a régi továbbvivője, megőrzője lesz. Vagy mindkettő egyszerre. Választása az, hogy nem választott, hogy szétszóródott a lehetőségek között. Mi pedig olvashatjuk, írhatjuk műveit, hiszen éppen ez a problematika az, ami az ezredvég irodalmát is oly termékennyé teszi, s így – mint már arról szó volt – Czóbel versei akár a másodmodern költészet közvetítésével, de akár egy évszázadon átívelő közvetlen visszapillantáson keresztül is befogadhatók, értelmezhetők. Kiemelkedő helyet foglal(hat) el a szempontok között a feminista irodalom megközelítése, s csak remélni tudom, hogy a magyarországi feminista irodalomkritikusok is hamarosan fölfedezik Czóbel életművét, de természetesen e költemények nemcsak velük képesek izgalmas dolgokat közölni, hanem megszólítják a mai irodalomtudomány szinte bármely kutatóját, aki kutatásra s megfigyelésre érdemesnek tartja a szétszóró szubjektum problematikáját.

1 KISS Attila Atilla, *A jel-ölő szubjektum(a)* = HÓDOSY Annamária–KISS Attila Atilla, *Remix*, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 30.

2 Uo.

3 A *Maya* című kötet befogadásáról Dr. KIS Margit ír *Czóbel Minka* című könyvében, s itt idézi KOZMA Andort: Dr. KIS Margit, *Czóbel Minka*, Szabolcs-Szatmár megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980, 86.

4 Uo., 9.

5 MARGÓCSY József, *Egy régi udvarház utolsó gazdája*, Nyíregyháza, Szabolcs-Szatmár Megyei Levéltár Közleményei, 1988, 116.

6 Uo., 123.

7 Uo., 125.

8 PÓR Péter, *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában*, Bp., Akadémiai, 1971, 160.

9 HALÁSZ Gábor, *Magyar századvég* = *Uő, Válogatott írásai*, Bp., Magvető, 1959, 385.

10 Uo., 384.

- 11 Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = *Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997, 38.
- 12 KIS Margit, *Czóbel Minka*, Debrecen, 1942.
- 13 Dr. KIS Margit, *Czóbel Minka*, Szabolcs-Szatmár megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980.
- 14 BÓKA László, *Őszi napló*, Bp., 1965, 77.
- 15 PÓR Péter, i. m.
- 16 KÖNCZÖL Csaba, *A dilettáns bátorsága*, *Czóbel Minka: Boszorkány-dalok, Életünk*, 1975/2, 185–189.
- 17 BORI Imre, *A magyar irodalom modern irányai I*, Újvidék, Forum, 1985.
- 18 Uo., 235.
- 19 S. VARGA Pál, *A gondviselésihittől a vitalizmusig*, Debrecen, Csokonai, 1992, 235–257.
- 20 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalmi mű alaktani hatáselméletéről* = *Uő, Minta a szőnyegen*, Bp., Balassi, 1995.
- 21 A fogalmat Paul de MAN *Az önéletrajz mint arcrongálás* című tanulmánya alapján használom, lásd Pompeji, 1997, 2–3., 93–107.
- 22 TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, Bp., Akadémiai, 1978, 84–85.
- 23 NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító vers-típusról* = *Hosszmeteszetek és keresztmeteszetek*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 264–297.
- 24 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* = *Uő, Az olvasás lehetőségei*, Bp., József Attila Kör-Kijárat Kiadó, 1997, 41.
- 25 Uo., 46.
- 26 Sigmund Freudra hivatkozva írja KISS Attila Atilla, *Poszt szemiotika, Ki olvas? = I. m.*, 12.
- 27 KISS Attila Atilla, *A jel-ölő szubjektum(a)*, 29–30.
- 28 Uo., 39.
- 29 JUHÁSZ Tamás, *Nárcizmus és narráció: A Tristram Shandy lacani olvasata*, *Literatura*, 1993/4, 321.
- 30 LACAN, *Ecrits*, Paris, 1966, 113.
- 31 Malcolm BOWIE, *Lacan*, London, 1991, 65–66.
- 32 JUHÁSZ, uo., 329.
- 33 Uo.
- 34 KISS Attila Atilla, *A jel-ölő szubjektum(a)*, 33.
- 35 Uo.
- 36 BOWIE, i. m., 81.
- 37 Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Bp., Európa, 1996, 8–9.
- 38 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A történet mint emlék* = *Uő, Az olvasás lehetőségei*, 172.
- 39 Wolfgang ISER, *A fikcionálás aktusai* = THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei IV.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 62.
- 40 ELIADE, 18.
- 41 Julia KRISTEVA, *A nők ideje = Testes könyv II.*, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997, 341.
- 42 Uo., 342.
- 43 Uo.
- 44 Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése = Testes könyv II.*, 357.
- 45 Uo.
- 46 E kifejezést S. VARGA Pál szíves szóbeli közlése alapján használom.
- 47 Julia KRISTEVA, 342.
- 48 TENGELYI László, *Élettörténet és sors-élmény*, Atlantisz, 1998, 110.

Gulyás Pál verseléséről

A kötetekben megjelent mintegy hetedfélszáz költemény, csaknem tizen-nyolcezer verssor ismeretében készült ez a tanulmány. A teljes lírai életmű ennél gazdagabb, hiszen számos vers máig kiadatlan, a folyóiratokban is bujkálnak még kötetekbe föl nem vett versek, vannak ilyenek szép számmal a prózai írásokban, főképp a gazdag levelezésben stb. A ritmikai-metrikai vizsgálat gondjait szaporítják a többször is publikált versek ortográfiai eltérései, vagy éppen a hagyományosan megőrzött nyomdai tévedések, amelyek a legtöbbször magánhangzók hosszúságát-rövidségét érintik. Ráadás minderre a személyes prozódiai-metrikai licenciák halmaza, amely ugyan a XX. század első felének költőit általában jellemzi, de ilyen mértékben csak kevesüket, például Szabó Lőrincet.

Noha a költő verseinek zöme, közel 85–90%-a metrikusan kötött vers, az ezekben föllelhető prozódiai, különösen pedig metrikai variációk hihetetlen gazdagsága a lírai alkat tartózkodását jelzi minden túlzott szabályosságtól, vonzódását az élőbeszéd közvetlenségéhez, cicomamentes egyszerűségéhez, metrikai értelemben pedig a szabadvershez. Ennek a verselő karakternek természetes társává lett így a harmincas évek közepétől a metrikusan laza kötöttségű *Kalevala*-ritmus. A hagyományos metrikai kötöttséget – pályája kezdetétől ennek végéig – úgy vállalja a költő, hogy a belső változatosság szinte teljes eszköztárát igénybe veszi a konvencionális harmónia megszüntetésére, saját lelkületének, létfel és társadalmi vagy személyes életbeli végleteket megélt élményeinek a kifejezésére: „túllebegett a vak szabályon” – érvényes ez metrikai értelemben is.¹

Azt, hogy Gulyás Pál költészetében a jambusi metrum aránya a meghatározó, aligha fogja módosítani a valaha majdcsak kiadásra kerülő *Összes Verse* sem. Költemények-sorok nagyjából háromnegyede jambusi mértéket követ, a XIX. századi szolid variációktól e mérték alig-felismerhetőségének határai között. Verseksorok mintegy ötöde tekinthető ütemező metrumúnak, közéjük számolva a *Kalevala*-ritmusú verseket is. A maradék öt-hat százalékon osztoznak a trocheusi, a szabadverses, a kevert metrumú és a klasszikus mértékű versek. Ez utóbbiak közé hexameterek, disztichonok és alkaioszi formák sorolhatók. A kötött metrikus strófatípusok körében leggya-

koribb a jambusi stanza, akad példa a szintén jambusi terzinára is. A szonett egy vers, illetve egy-két szűkített (háromstrófás) szonett reprezentálja, de még a teljes szonettnek tekinthető egyetlen ismert verse is (*Tűz és homály*, 1922) 15 soros, metrikai extremitásoktól sem tartózkodik.

Viharban (1923, antológia), *Testvérgályák* (Juhász Gézával közös kötet, 1923), *Misztikus ünnepi asztal* (1928), *Tékozló* (1934), *Az Alföld csendjében* (válogatott versek, 1943), *Válogatott versei* (1957, 1971), *A viharzó diófa* (válogatott versek és műfordítások, 1984) ezek Gulyás Pál nevezetes kötetei. E könyvekben a költemények keletkezési ideje többé-kevésbé megtalálható, a költő halála után megjelent kötetekben számos bizonytalanság mutatkozik. Végletes a Gulyás-versek datálása: vannak versek, melyeknek az írási idejét év, hó, nap, napszak, olykor órányi pontosság jelzi, vannak versek, amelyekre nézve a keletkezési idő teljességgel bizonytalan, néha pedig akár tíz-tizenöt év távlatába tehető. Mindez érinti a metrikai „fejlődésrajz”, illetve a metrikai korszakolás pontosságát is. Furcsa esetek adódnak, mint például *A niklai Berzsenyire* című vers két változata esetében: valószínű, hogy az egyes számmal jelölt (rímes) később keletkezett, mint a klasszikus metrumot követő második számú...

A jambusi metrumról említettük, hogy a pálya egészében jelen van, az első két kötetben szinte kizárólagos, a *Misztikus ünnepi asztalban* és a *Tékozlóban* jelennek meg a klasszikus metrumok, a harmincas évek második felétől szaporodnak meg a változatos ütemező versek, illetve az ezekkel rokon *Kalevala*-metrumok, általában a népiesség jegyében mérhető népköltői verselési formák, illetve a szabadverses próbálkozások. A szimultán verselés egy-egy rövid versben, elvétve válik uralkodóvá, de mind a jambusi, mind a trocheusi verselésű költeményekben néhány sor erejéig gyakorta találkozni véle, anélkül, hogy sorozatossági élményt teremtené. Ennek oka az, hogy a szimultaneitásnak akár ütemkapcsoló, akár metszetkapcsoló markáns élményét csupán az eleven időmértékes cezúrákhoz kapcsolódó hangsúlyos metszetek képesek biztosítani. Gulyás Pál költészetére pedig jellemző, hogy mind az időmértékes, mind az ütemező versekben nyelvileg gyenge cezúrák szerepelnek, ez pedig a monometrikus hangzatnak kedvez, versek egészében a metrikus tagoltsággal szemben a lazább numerikusságnak. Mindez érdekes abból a szempontból is, hogy a költő által nyílt szavakban is vállalt poétai rokonság Ady költészetével inkább lelkületi, mintsem formai. Mindkét költő vállalja a jambust, Ady elsősorban, meghatározóan szimultán változatban, Gulyás variáltabban s inkább monometrikusan.

Noha a költő diákkori verseiről is tudunk, nagyjából az 1920–1944 közötti negyedszázad termése alkotja a lírai életművet.

1899–1944 között élt Debrecenben az a költő, aki eredendően az általános és a nembeli létezés abszurditásával szemben próbált küszködni a megélhető életetek maradék értelméért, a mozgalmas, színes látvány, az érzékek adta ön-

feledtségért, a bibliai és az eposzi mítoszok varázsáért, pusztulásban a megmaradásért, áradó rilkei bánat mellett a természeti vigaszokért. E kolosszális, filozofikus küzdelemben erősít sokszorozta a jóért való kiállás, a nemzeti és morális ügyek hangos képviselője, időnkénti tévedések közepette is az emberi lényegszerűség, emberi méltóság bátor képviselője. Trianon sokrétű gyalázata s a második világháború apokaliptizise határolja ezt a tevékeny, teremtmény, amely képes volt szépet és nagyot alkotni végletes kínok szorításában is. A tiszta heroizmus és a hagyományt-újítást egyaránt vállaló, sugárzó esztétikum Gulyás Pál költészetét spontán módon kapcsolja az egyetemes művészetéhez.

Mint minden újat, váratlant, meglepőt – kezdettől vitatták s vitatják az életművet. Elsősorban a társadalmi, történeti, eseti mozzanatokat, alig azonban a meghatározót, a létfilozófiai küzdelmet. Az esztétikum kortársi megítélése éppúgy ellentmondásos, mint napjainkban. Minderről jól tájékozódhat az érdeklődő, ha elolvassa a költő születésének centenáriuma megjelent monografikus igényű tanulmánygyűjteményt.² E kötetben számos megjegyzést találunk a költő verselésére nézve is, részben saját, részben idézett régebbi véleményeket. Egyként jellemző mindegyikre az ítélkező, normatív metrikai szemlélet, a szabályok betartásának megbecsülése, a tőlük való eltérések bírálata, a költői figyelem elmarasztalása. Sokszor pedig fonák a fanyalgás, részben azért, mert az ítések kevésbé ismerik a verstani szabályokat, mint a költő, részben azért, mert figyelmen kívül hagyják a tudatos eltérések és a hanyagságok közötti minőségi különbséget. A költő verselését érintő nézeteket olvasva gyakorta jut eszembe a rossz hexameterekkel vádolt Kalmár György esete, akit 1770-ben megjelent eposza miatt szinte máig sújtott a verstani elmarasztalás, holott egyetlen rossz hexameteres sort sem írt le a terjedelmes műben.

Gulyás Pál verseléséről alighanem ez az első önálló dolgozat; nem érdemként említem természetesen, hanem a Gulyás Pálra és más XX. századi nagy költőinkre is vonatkozó verstani felmérés hiányából származó rezignációval.

*

Mindjárt az elején az alábbiakban többször fölbukkanó néhány fogalmat kell tisztázni. *Prozódia*n szótagmérést, *metriká*n verslábakat, ütemeket, metszete-
ket, lejtést – tehát metrikai tényezőket –, *sorozatosság*on egy-egy költemény
sorainak többségében ismétlődő metrikai jellemzőt értek.

Sorok metrikai leírásában a gyakorlati verslábakat kezdőbetűvel idézem: j = jambus (◡ –), t = trocheus (– ◡), s = spondeus (– –), p = pirrichius (◡ ◡), a = anapesztus (◡ ◡ –), d = daktilus (– ◡ ◡), ch = choriambus (– ◡ ◡ –), cs = csonkaláb (◡). Hagyományos költői megegyezés (konszenzus) nyomán tekinthető metrikai normának az, hogy jambusi-anapesztusi (emelkedő lejté-

sű) versben daktilus soha, trocheus sor élén igen, sor belsejében soha ne szerepelhessen, trocheusi-daktilusi (ereszkedő lejtésű) versben pedig se jambus, se anapestus ne bukkanjon elő. A közömbös lejtésű lábak (spondeus, pirichius, choriambus) szabadon helyettesíthetik a lejtő lábakat. Ezek a metrikai szabályszerűségek teremtik meg versen belül a lejtésegységet, amittől eltérni igen ritkán, leginkább funkcionális helyzetekben indokolt. Az egy-szótagú csonkalábak rendszerint sorvégen, olykor sor belsejében, metszetek előtt mutatkoznak.

Különös figyelem illeti meg a choriambust, ami trocheus-jambus kapcsolata, de éppen közömbös lejtése révén két versláb időértékével azonos egyetlen verslábként viselkedik! Akik ezt figyelmen kívül hagyják, azok már a metrikai leírásban káoszba kerülnek, mivel elsősorban az emelkedő, de az ereszkedő metrumú versekben is kénytelenek feladni a lejtésegységet, sok trocheust elemeznek jambusi metrumú versekben, olykor pedig jambusokat trocheusi versekben. XX. századi költészetünk rendkívüli metrikai változatosságában is szokatlan, rendhagyó az ellenkező lejtésű verslábak keveredése egy versen belül, pedig erre a múlt század végétől már Kiss József mintát adott, átlagosnál több szabad trocheusával jambusi sorokon belül, amikor tehát a prozódikusan nyilvánvaló trocheus után nem jambusi láb következik. A choriambus trocheusa-jambusa nem metrikai törés, nem „zökkenés” se jambusi, se trocheusi versben, mert egész verslábként közömbös lejtésű.

*

A költő jambusi (emelkedő lejtésű) metrikus verseiben megfigyelhető az ellenkező lejtésű trocheusi lábak *ritka* fölbukkanása, legtöbbször változatos funkcionalitással, de mégis szinte természetes lábazási variációként. Az időmértékes verselés XX. századi vonulatában ez az egyik látványos szakítás a klasszikus verseléssel, kiváltja azonban a klasszikus normák híveinek ellenkezését, ritmikai hibának minősül ez a parányi arányával általánossá váló metrikai licencia. A trocheusi versekben jambusok aligha találhatók. Jambusi versekből idézünk néhány sort:

Az alkonyúló Nap sugára	j,j,s,j,cs
a rengetegre visszanéz –	j,j,j,j
mint a Szent Sír oromzatára	s,s,j,j,cs
a beteg keresztes vitéz.	p,t,s,j
(A Nagy Király hantja)	

E strófa negyedik sorának első fele alaposan eltér a megelőző sorok szokásos, eleven jambizálásától, részben a sorkezdő névelő prozódikus közös szótagja, részben a második versláb trocheusa miatt. A beteg vitéz s a megroppant metrum kapcsolata párhuzamos funkcionalitást sugall. (A vers egészéből ki-

ragadva ezt a sort, kalózkodhat a metrikus, vázolhat a,j,cs,j vagy akár a,j,t,cs, s más egyéb figurákat.)

A *Préselt virágok* 5. sora:

Árnyékom úgy hánykolódott köröttem, s,j,t,s,j,cs

E hatodfeles jambusi sor harmadik verslába trocheus, a szóhangulat párhuzamos funkcionalitásával.

A *fa* harmonikus jambizálását a 6. sor töri meg:

s táncol nyugtalan futamára s,t,ch,cs

E sorra is érvényes az előbbi példára vonatkozó megállapításunk. A choriambus sorvégi egész lába természetes helyettesítője a jambusi dipódiának.

Az *Őszvarázs* egyetlen ereszkedő verslába a 10. sorban található, a *hulló levél* remek metrikai festése a jambusi versben megjelenő trocheus, amely a prózai spondeusok körében egyetlen lejtő lábként nyer dominanciát:

Most minden hulló levél új nap! s,s,t,s,cs

Ehhez hasonló az *Üresen* 2. sora:

eldobtam tékozlón és vakon s,s,s,t,cs

Az ösztönös vagy tudatos funkcionális metrika beszédes teljesítménye a *Július-éji pillanat* következő, hosszabb részlete (5–11. sor):

feleségem a lámpa mellett olvas,	a,a,j,s,cs
kislányom mint az angyal álmodik,	s,s,j,j,j
bátyám haldoklik, csapkodva két kezével,	s,s,s,t,t,s
a tenger ringatja mérföldes határát,	s,s,t,s,t,s
verandánk drótján fut-fut a kis levél,	j,s,s,a,j
én tollamat himbálva tétoვázok,	s,j,s,j,j,cs
fölöttem az éjszaka délibábja.	j,a,a,j,cs

Az éji csöndben idill és tragédia, élet és halál végletei hullámzanak, ezek fogják közre a költő dinamikus hangulatát. A metrum anapesztusi lendületet vegyít jambusi nyugalommal, idézetünk harmadik és negyedik sorában pedig kifejező, kemény trocheusi töréssel. Ebből kivételt a harmadik idézett sor jelenthetne (s,s,cs,s,j,j,cs), ezt azonban a következő sor metrumba ellenzi. Végletek az élményben, a hangulatban, végletek a metrumban, mindez tanúsítja a költő művészi ritmuskezelését.

Egy-két szabad trocheus kezdettől végig jellemzi a jambusi verselést, *A kereszt* című verstől (1923) a *Közel és távol* címűig (1944), az emelkedő időmértékes metrumú verseknek mintegy harmadát jellemzi ez a gyakorlat.

A jambusi versek trochaizáló arányát csökkenti, ha figyelembe vesszük a komplex prozódiaát, a szótagok összesített nyelvi nyomatékait. A szabad trocheust követő jambizált spondeus együtt modulált choriambust, közömbös lejtésű dipódikus verslábát alkot, mint az alábbi példa is mutatja:

Dii estis! Istenek vagytok! – p,st,t-js,cs
(Egy eretnek utolsó sorai)

A második láb hangzati spondeusát a mondatvég, a harmadik–negyedik láb modulált choriambusát (t-js) pedig a szabad trocheus és a spondeus második tagjának nyelvi nyomatékával jambizált verslába indokolja. Pirrichius-spondeus-choriambus-csonkaláb a sor hangzó metruma.

Leszámítva tehát a jambusi versek sorkezdő trocheusi (szabályos) licenciáját, a choriambusokban, modulált choriambusokban kötött trocheusokat és a funkcionálisan szereplő trocheusokat, ereszkedő verslábak az emelkedő metrumú versekben oly ritkán fordulnak elő, hogy valódi kihívást a normatív metrika számára sem jelenthetnek, főképp a XX. században.

Szóljunk ezután a költő jambusi verseinek gyakori choriambizálásáról! E dipódikus, négytagú, közömbös lejtésű versláb a költő jambusi verseinek közel 90%-ában szerepel, egy-egy versben sokszor többször is, aránya a lejtést meghatározó jambuséhoz közelít. Noha a choriambus legalább a XIX. század elejétől máig szerves része a magyar jambusi verselésnek, jóval kisebb arányban a trocheusnak is, Gulyás Pál költészetében kiemelkedő mértéket mutat, akár szómetézés nélkül, akár szómetézéssel. Choriambusokból szőtt négytagú sorokból áll az *Esti világ* (1930), amelyet kötetben először *A viharzó diófában* olvashattunk (1984). Ötvenkét sorában egy-egy pirrichiusz variálja néha a metrumot, különben – öt sor kivételével – choriambusi a metrum. A harmadik sor (*az esti világ*) névelő nélkül choriambus volna, így j+a, a verszáró négy sor pedig jambusi, az utolsó kettő sor metrikai enjambement-nal (*Óh szép a lomb, – ha ég a nyár, – szép mint elomló – kártyavár!*). A sorlábazó choriambusnak remeke ez a vers, egyszeri, ritka példa. Versjellemző metrum József Attila *Várákozás* című versében is, de hosszabb sorokban.

A gazdag choriambizálás sok-sok változatából szemelgetünk a következő sorokban.

Terzinaszerű vers az *Ábrándjaim*, jambusi sorokkal. Ennek 10., záró sora:

mint a levél, hogyha a szél lefújja? ch,ch,j,cs

Ezt a metrizálást csupán a névelők más prozódiai értelmezése ellenezheti, oktanul. Remek ütemlábazó, ütemkapcsoló jambusi szimultán tizenegyes, 4/4/3-as ütemezéssel, a négyes ütemek egyben choriambusok.

Jambusi stanza a *Kártyák*, szimultán choriambusi második sorral:

csak levelek és levelek, ch,ch

Itt az első choriambus vége ütemvég, szólamvég, e lábban a pirrichiusi második fél értelmezhető jambusi hangzatúnak.

Jambusi sorkezzetet követ két choriambus a *Mérleg* 14. sorában:

mihelyt összecsapom két tenyerem. j,ch,ch

Szómetsző alakzatok a *Csak egy rajz* 61. sorában:

Megfagy a fájdalom tiszta szemében. ch,j,ch,cs

A szólábazás-szómetszés metrikai tündérjátéka akár daktilusi hangzatot, adoniszi klauzulát is sugallhatna a metrikai kontextustól függetlenül, kiragadott sorban, de e jambusi metrumú versben a fenti metrikai descriptio az irányadó, a lejtésegységet ez érvényesíti.

Részben hasonló az *Üzenet egy másik Gulyásnak* záró, 60. sora:

pásztora értem furulyáz. ch,ch

(E jambusi metrumú vers 36. sora: „anyám a Hold, apám az Éj” j,j,j,j.)

Az *Üzenetek Sziget-Debrecenből* (1942) öt részből álló költemény, idézzük az 5. tételt:

Légy szörnyű, mint Jánusz, az Isten: s,s,ch,cs
északra és délre meredj! ts-j,ch
A szent tavasz fénye derítsen j,j,ch,cs
és hozd a vad téli szelet. s,j,ch

Az álmokat ásd ki a Holdból, j,p,ch,cs
amelynek bolygása örök. j,js,ch
Állj meg az éjben, mint egy bolygó, ch,js,js,cs
a néppel és a nép fölött! j,j,j,j

9/8-as jambusi periódusok alkotják e részt, a metrikai intonáció, az első sor éppen a jambus tekintetében bizonytalan, a záró sor következetesen jambizál. Ebben a keretben a lejtés karakterét először a harmadik sor manifestálja, indító jambusi dipódiájával. A záró sor kivételével minden sorban találunk egy-egy choriambust, a második sorban kettőt is: a sorkezdő spondeus – első tagjának erősebb nyelvi nyomatéka révén – trochaizált, az ezt követő jambussal tehát hangzó (modulált) choriambus. Hagyományos prozódiaiával is egyértelmű a többi choriambus, akár szómetszés nélkül, akár szómetszés-

sel. A jambusi lejtést erősítik a jambizált spondeusok. Az első hat sor utolsó egész verslába choriambus. E verslábnak itteni változatai otthonosak az egész magyar jambusi költészetben, a nevezetes példákból csak kettőre utalok: Arany János a *Keveháza* első sorát formálja choriambusokból (az első láb modulált: *Mért vijjog a saskeselyű*), József Attila az *Altató* harmadik sorát („dunna alatt alszik a rét”). Gulyás Pál e versében a choriambusok aránya, sokasága a szokatlan.

A szömetysző és a szömetzés nélküli (szó- vagy szólamlábazó) choriambusok szabad váltakozása a versekben bizonyos figyelmet igényel, ennek pontatlansága, például a szó- vagy szólamlábazáshoz való egyoldalú ragaszkodás furcsa metrikai tévedésekhez vezet. A hexameter nevezetes klauzulája, a szaffói strófa záró sora, az *adoniszi sor* (– ∪ ∪ / – –) hangzata bukkan elő gyakorta choriambusos jambusi versben, ha az elemző köti magát a szó- vagy szólamlábazáshoz. Az emelkedő jambusi metrumban ereszkedő lejtésű adoneus zavarja meg így a lejtésegységet. Versünkben a *Jánusz*, az *Isten*, az *ásd ki a Holdból* és az *Állj meg az éjben* sorrészek sugallhatnak ilyen adoneusokat. Ez a téves metrikai szemlélet minősíti lejtésváltásnak a *Száz napja* 7. sorát:

Száz napja tartja már számat a végzet. s,j,j,ch,cs

A kommentár szerint „Gulyás gyakran »sasszézik«. Azt a jelenséget nevezzük így, amikor egy sorban az emelkedő láb ereszkedőre vált, vagy fordítva” – azaz a sorvégi choriambus minősül e jambusi versben trocheus+jambus, vagy – a záró csonkalábbal – daktilus+spondeus kapcsolatának, az értékelés szerint alkotói szabadosságnak... Ugyanitt ezt olvassuk a *Mozaik* verseléséről: „...időmértékes szövegnek tűnik, de kideríthetetlen formációnak! Leginkább két zárósora mutat valamelyes szabályos képletet.”³ Nos, a *Mozaik* végig következetesen jambizáló költemény, amit a szabályos metrikai variációktól is ódzkodó ítéshoz akár az 5. sorból is megállapíthatott volna:

Pedig az eszme nem csillog magában, p,j,j,s,j,cs

Aki egy ilyen vers metrumával nem tud mit kezdeni, Illyés, Szabó Lőrinc és más XX. századi költőink jambusi verseivel vajon hogy boldogul???

Időmértékes versekben a pirrichiusok és a spondeusok mindenkor szabad verslábvariációk, jambusi versekben időnként az emelkedő lejtésbe simuló anapestusok is megtalálhatók. Gulyás Pál költészetében mindez érvényre jut, jambusi verseiben a pirrichiusok gyakoribbak, mint a hagyományos gyakorlatban, amint már a költő kortársai is észrevették.⁴ Ez a versláb az aprózás, a ritmikai szaporaság sugallója, metrikusan emellett jobban lazítja a lejtést, jobban bizonytalanítja a leíró metrikai elemzést, mint a spondeus. A pirrichiusok sorvégi aránya alig mérhető; sorok élén, sorok belsejében bukkanak elő, nemegyszer párban is. Egy-két példa:

de azokat a por beitta (<i>Látomás</i> , 46. sor)	p,p,j,j,cs
de valami mélységbe zuhanék (<i>Mélységes álom</i> , 3.)	p,p,s,p,j
a kezem ökölbe szorult (<i>Alagút</i> , 5.)	p,p,ch (aligha: a,j,a)
Óh mondjátok meg, ti zakatoló kerekék (<i>A vonat ablakából</i> , 1–2. sor)	s,s,cs p,p,ch

Spondeusi-pirrichiusi végletek a verskezdő két sorban!

mikor a világ eresztékei recsegnek...	p,p,t,s,j
(<i>Üdvözet a halálnak</i> , 1–2.)	

Itt a pirrichiusi aprózás és a trocheusi láb erős funkcionalitást jelez...

Hasonlóan közvetlen funkcionális hatású *A zöld máglya* befejező, 20. sora:

s a falevelek eltemetnek.	p,p,j,j,cs
---------------------------	------------

A spondeusok gyakorisága hagyományosnak tekinthető, e verslábak két vonatkozásban mégis nevezeteseek. Egyrészt – mind a XX. századi magyar költészetben, mind Gulyás Pál verseiben – meg-megjelennek spondeusi sorok, illetve spondeusokból álló olyan sorok, amelyekben nincsen lejtő láb.

Sokszor töprengtem rajta (<i>A magvető</i> , 4.)	s,s,s,cs
Óh szent ártatlanság! (<i>A tiszta élet gyöngyei</i> , 10.)	s,s,s
Mondjátok meg, hol van édesanyám? (<i>Hol van édesanyám?</i> 1.)	s,s,s,ch

Jambusi terzinasor a következő, abból a versből, amely csaknem tíz évvel a *Búcsú a Mestertől* (1936) előtt íródott:

mint a Pokol égő bástyáin Dante (<i>Babits Mihálynak</i> , 16., záró sor)	ch,s,s,s,cs
---	-------------

A csupa spondeusból álló verssorok száma természetesen elenyésző azokhoz a verssorokhoz mérve, amelyek a jambusi versben sorvégi egész lábakat képeznek spondeusokból. E versláb másik érdekessége éppen e típus gyakorisága, Gulyás Pálra közvetlenül jellemzően. A sorok utolsó egész verslábának lejtésbeli épségét (jambusi versben jambusról, trocheusiban trocheusról van szó) metrikai értelemben éppen Babits ajánlotta határozottan, védelmezve a jambusi verseket is a XX. század elején elindult metrikai szabadosságoktól. Gulyás Pál verseiben végig megmaradt a sorvégek alkalmi spondizálása:

mint elpihent nagy zöld pillangók, s,j,s,s,cs
(*Elpihent pillangók*, 7.)

Hozzátok vissza a fényességet, s,s,j,s,s
a fény az erdőben eltévedt, j,j,t,s,cs
(*Az eltévedt nap*, 1–2.)

Nem szaporítom a példák sorát, hiszen Gulyás jambusi verseinek több mint feléből lehetne ilyeneket százszámra idézni. A költő számára sorbeli pozícióitól függetlenül léphetnek spondeusok a jambusok helyére.

Anapesztusi metrumú verset nemigen írt a költő, ilyesmit leginkább a metrikai fragmentumokban gazdag, szabadverses, hosszúsoros vers, a *Sötét a szobánk* (1933) jelez, choriambusok és egyéb verslábak körében. A jambusi verseknek azonban mintegy tíz százalékában lelhetünk egy-két anapesztust, legtöbbször a jambusi emelkedő lejtés szabályosan alternatív metrikai értelmezéseként.

A *Kilenc Óceán fenekén* jambusi metrumában a choriambusok mellett anapesztusi sejtelmek kísértenek, teljes metrikai bizonyosság nélkül, hiszen a lejtéshez illő más metrizálás (verslábazás) is adódik. A 4–8. sort idézem:

e kilenc temetőtől elborúltan! a,a,s,j,cs vagy: p,ch,s,j,cs
Lelkemben még fel-felrémlik a képe: s,s,s,ch,cs
haragos tenger és haragos ég a,t,t,p,cs vagy: p,s,j,p,j
és mint egy fekete fárosz az éjbe, s,t,p,ch,s
lobogott a gyászos emberiség a,j,j,a vagy: p,s,t,ch

A sorkezdő pirrichiust követő spondeus vagy choriambus – elsősorban akkor, ha mindkettő szómetesző – többször támaszt metrumértelmezési gondokat, kedvező nyelvi helyzetben ugyanis soréli szőlábazás evokál sorkezdő anapesztust. A sorozatosság hiánya azonban legtöbbször megkérdőjelezi e hipotézist (miként a sorozatosság ténye indokolja a bizonyosságot például Petőfi *Forradalom* című versében). Idézetünk ötödik sorában a funkcionalitás szól az anapesztusi leírás mellett, amit halványan erősít a vers többi kétértékű anapesztusához fűződő sorozatossági esély.

Hasonló a helyzet *A tél a tengeren* 8. sorában is:

diadalmas napsugár-katonák.

a,s,j,a vagy: p,s,t,ch

E sorban következetesebb a metrikai leírás, ha a t,ch-végződésűt vállalja, holott az emelkedő lejtés teljes harmóniáját az anapesztusi értelmezés biztosítja. A magános anapesztusi sor teoretikus tartózkodásra int, pedig a ritmusérzék inkább követné a sorkezdet pirrichiusi közömbös lejtésével szemben a lejtő anapesztikus lábat, amit aztán a sorvég szólábazása erősít. Metrikai tolerancia tartja indokoltnak mindkét leírás lehetőségét.

A tél az emberek homlokán 12 sorának harmadában lelünk anapesztikus sejtelmeket:

és a tél homlokukon fénylett.

s,s,a,s vagy: s,s,p,s,cs

A fenyők, az örökzöld fenyők,

a,a,t,cs vagy: p,ch,t,cs

járták az örök téli utat.

s,a,t,s vagy: s,p,s,j,cs

Azelőtt én nem is tudtam,

a,s,s,cs vagy: p.s,j,s

Idézetünk első sora ismétlődik a záró sorban, a többihez képest leginkább meggyőző anapesztussal. Akkor is, ha a második sor kezdő anapesztusi dipódiája erősebben köti a ritmusérzékét, s mint a negyedik sor, ez is szólábázó anapesztust sugall.

Remegnek a fák az udvaron,

j,a,j,j

hallgat, hallgat a nyár.

ts,ch

Nincs semmi, csak egy kis fúvalom –

s,a,j,s,j

a tavasz messze jár.

p,j,s,j

Nézem, nézem a sorsomat

ts,ch,j

az alkonyuló egen...

j,a,j

Óh add vissza a csókomat,

s,ch,j

tavaszi szerelem!

tp,jp,j

(Remegnek a fák az udvaron...)

E rövid versben a kezdő két sor metrikai nyugalma a harmadik sor metrikai értelmezésének gondja bolygatja meg. A *fúvalom* első tagja metrikai érdekű hosszú szótag, ami a s,j,s,t,cs esetleges költői szándékát távolítja, a második láb anapesztusi értelmezését erősíti. A negyedik sor kezdete az anapesztikus indító élmény után szömetzés nélküli anapesztust evokál, amit a soregész ellenez. Az ötödik sor ts,d,t,cs lábazással ereszkedő lejtésű, trochaizáló versben is zökkenők nélkül szerepelhetne, e jambusi, tehát emelkedő lejtésű versben persze jambusi sorvéget s ezt megelőző choriambust diktál az értelmezőnek. A záró sor csupa rövid szótag, lehet két szólábázó anapesztus kapcsolatát elemezni, esetleg – a nyelvi nyomatókok alapján – modulált choriambust és sorvégí jambust.

A *Kozmikus középszer* ditirambjában jambusi sorok keverednek hexametekkel, pentameterrel, három sorban pedig alig vitatható anapestusok sodrása lendíti a dinamikus ritmust (13., 15., 17.).

Ilyen és sok más hasonló példa nyomán kimondhatjuk: Gulyás Pál túlnyomóan időmértékes metrumot alkalmazó verseiben ugyan hagyományos verslábakat alkalmaz, ezek szinte korlátozatlan kombinációival azonban gyakorta megalapozza a leíró metrika bizonytalanságát. Nem a versmetrum karakterének, az uralkodó lejtésnek a megítélésével van a gond, hanem a mikrometrikus pontossággal. Mert hiszen kínáló és lejtésharmóniát garantáló anapestikus értelmezést nem igazolhat a kéttagú lábak elemzéséből adódó, lejtéstörő trocheus szereplése, mert nemritkán találhatók szabad trocheusok e jambusi verselésben („diadalmas napsugár-katonák”).

Alkalmi anapestusok érzékelésére természetesen nemcsak a korai versek kínálnak lehetőséget – fenti példáinkat ilyenekből vettük –, ez az esély a költői pályát végigkíséri, a metrumkezelés természetes következményeként. Elég, ha egy-két kései versre utalok: *Esti gondolatok*, *Debrecen börtönében*, *Egy fűvet keresek*, *Névtelenül* stb.

Gulyás Pál jambusi költeményeinek a lábazásban mutatkozó változatossága egyéb formai variációkkal kombinálódik, általában is érvényes ez, nem csupán a jambusi versekre. Strófatípusok, rímek, sorszótagszámok, sormetszetek, alkalmi, ritka metrikai enjambement-ok (*Ez itt az éj*) kaleidoszkóp-színessége mellett külön figyelmet érdemelnek egyes versekben, vagy többreszes versek részeiben a jambusi metrum kapcsolásai más metrikai formákkal. Jambusi sorok vagy versrészek mellett találkozunk olykor hexameterekkel (*Ábrándom estharangjai*, *Utolsó látogatás*, *Budapest Kolumbusaihoz*, *Selyemhernyó*), disztichonokkal (*Hinta*), ütemező változatokkal (*Jó itt, A halál előtt*); trocheusi metrumokkal (*Hajnali nyugtalanság*) stb. A gyakori stanzák sokszor csupán a nyolcsoros strófikusságra hagyatkoznak, több szonett csonka (4+3+3 soros három strófából áll, mint többek között *Az akácok sorfala*), a terzinát olykor csak a háromsoros strófa jelzi a hagyományos sorszótagszám és rímelés mellőzésével, variálásával (*Az elmulás kútja*, *Süllyed a világ*, *Ábrándjaim*, *Hajnal előtt*).

Maga az alkotói karakter versekben is tiltakozik minden kemény formai nyűg ellen, ahogyan a *Beszélgetés az Énről* mondja: „a mérték pontos és ragyog. – De mondd, mit ér a centiméter? – A mérték fölött leng az éter.” A nembeli lét és a közvetlen történelmi-társadalmi idők filozofikusan átélt közös abszurdításában – leszámítva a véletlenszerű vagy éppen menekvés-ként keresett önfeledtség alkalmait – gyanús minden harmónia még a művészetben is. Ahogyan a *Lágy rímek*ben olvashatjuk: „Más forma kell, keményebb, véresebb”. A végletek között vergődő személyes sors legszebb és legpontosabb vallomásainak egyike a *Csillagsors*: „Lehajtanám fejemet egy fűszálra – S rámdőlnek a világ oszlopai.” Ilyen alkat, ilyen szemlélet motivál-

ja a klasszikus formák, köztük a hexameter elleni furcsa gesztusokat (*Búcsú a Mestertől, Budapest Kolumbusaihoz*).

E végletek tanúi a metrumok, a ritmus is. Látványos szakításokat a konvenciókkal, szokatlanságokat sokszor elkerül főképp korai, de későbbi verseiben is, a resignált lelki nyugalom vagy az önfeledtség pillanatainak harmonikus hangulatai fegyelmezett verseléshez vonzzák. Említhetjük – számos példa közt – a következő verseket: *A lombok fundamentuma, Hegedűszó az erdőn, A vér diadalútja, Termő rejtelem, A közelgő tavasz, Induló hó, Az ember káprázat, A szó című költeményeket, vagy a Tékozló mindkét változatát. A másik véglet verseiből: Őszi eső, Tavaszi ibolya, Az atom imája* stb. Közöttük sok-sok vers a harmonikus szabályosság és a diszharmonikus metrikai zaklatottság versbeli belső küzdelmét jelzi.

A sorozatosságban is érvényesülő, versméterű szimultaneitás (az erre pedig kedvező jambusi versekben) igen ritkán jut érvényre az időmérték és az ütemezés sormetszeteinek erőtlensége vagy elmaradó kapcsolata miatt (*Trombita*), a trocheusi versekben jóval gyakoribb a szimultán metrum, csak néhány címet idézünk itt: *Augusztusban, Element, Holdvilágos éj, A tücsök* stb.

A klasszikus kötött strófaformák közül csupán az alkaioszira találunk két verspéldát (*A búvölő tavasz, 1927–28 – A niklai Berzsenyire, 1936*). A búvölő tavasz szinte maradéktalanul követi a metrikus szabályokat, ezekbe még az 5. és a 13. sor névelős anapesztusi arsisa is beleillik, a 20. sor záró trocheusi dipódiájának spondeusi karaktere sem feltűnő, a 8. sor jambusi kilencesének spondeusi karaktere (spondeusi sorvéggel!) beszédes funkcionalitást érvényesít (*s alatta lassú méltósággal = j,j,s,s,cs*). A niklai Berzsenyire 2. sorában tribrachis áll az anapesztus helyén (*lantját Hádészbe dobta, idegeit = s,s,j,tribr.j*), 8., záró sorában pedig spondeust követő rövid szótag helyettesíti a második daktilust (*és a tömérdeknek a kevés kell = d,s,cs,t,s*). Mindkét metrikai „szabálytalanság” funkcionális érdekű, a záró sor eggyel kevesebb daktilusa révén, némiképp hasonlóan ahhoz, ahogyan Babits *A sziget nem elég magas* című hexameteres versében csonka a záró sor.

*

Trocheusi versek – kétharmaduk szimultán metrumú –, többnyire hét és nyolc szótagú sorokból szőtt költeményekben találhatók, arányuk a lírai életműben 4–5%. A verslábazás kevésbé variált, mint a jambusi versekben, kevés pirrichius és choriambus mellett néhány ellenkező lejtésű láb (jambus), egy-két sorban közömbös lejtésű utolsó egész versláb villan fel, mint a konvencióktól való parányi eltérés. A trocheusokra és spondeusokra hagyatkozó verslábazás szimultán trochaizálásának tankönyv-példája Fazekas Mihály *Nyári esti dal* című költeménye, ehhez a verseléshez valóban az *Element* közelít leginkább, bár ebben is, vagy a hasonló *Augusztusban* és *Az első dal anyja*

című versben is több a fent említett variációs versláb. A *Három ember* 11 szótagú, 6/5 osztású soraiban sűrű a lábazás variáltsága, a trocheusi metrum sorozatossága, dominanciája főképp a második strófát jellemzi. – Több pirrichiusi és jambusi lábbal bizonytalanított trocheusi metrumot érzékeltet a tizesekből álló rövid vers, *A kilométerkövön*:

Leülök a kilométerkőre,	p,p,p,s,t
bámulok Hadház felé előre.	t,s,t,t,t
Most egy ökörszekér ballag erre,	ch,j,t,t
vánszorog, pedig alig van terhe.	t,t,p,s,p
De az ökrökön nehéz a bánat,	t,t,t,t,t
csak úgy húzzák szemükben az árnyat,	s,s,j,p,t
mely a Napot nemsoká lefogja,	p,j,t,t,t
melytől nemsoká sötét a boglya.	s,t,t,t,t

Szótagszámváltó, csekély lábazási variációt mutató hangulatos trocheusi vers az *Ingó sziget*, hasonló a 8–7-es periódusú *Ég a kályha* is, utóbbiban a szimultaneitás szinte sorozatosságot jelez.

*

A harmincas évek előtt monometrikus ütemező verselésre akad ugyan néhány példa, számuk tíz alatti, nevezetes köztük *A naptalan ház*, e verselés aránya aztán a harmincas évek közepétől jelentősen megemelkedik, bizonyára a népiességhez való szorosabb kötődés, a *Kalevala*-élmény alakítja a ritmikai érdeklődés ez irányú terebélyesedését. E metrikai változat kiteljesedése tehát a költői pálya záró évtizedére esik. Néhány cím a nevezetesebb költemények köréből: *Öreg ingaóra*, *Fény esett a parasztba*, *Meggyfabot*, *Újévi vásárfia*, *Veres Péter*, *Sinka Istvánhoz*, *A tervehalmazó*, *Kisbudapest*, *Most repül!*, *Biharbojt*, *Cseresnyés*, *Somodi Borbála*, *Kassai emlék*, *Főző Péter*, *Üzenet Máramarosszigetre* stb. E verseknek szinte mindegyike népköltészetünk kedvelt lírai sorszótag-számát, a 8-ast, 7-est variálja, olykor a 6-osok is megjelennek, az ezektől való eltérések száma kevés, a metszetek gyakran szavakat szelnek, a páros, kereszt-, félrím mellett variált rímelés is szerepel, a négy- és nyolcsoros versszak uralkodik, de számos költemény itt is antistrófikus. Érdekes a három tételes *Ditrón*, amelynek 2., 3. része nyolcasokból áll, az első rész azonban alighanem egyedüli példa e költészetben a sorozatos felező tizenkettősre.

*

Időmértékes, ütemező vagy szimultán következetes (sorozatos) mérték hiánya tíz-tizenöt versben szabadverses ritmizálást sugall, bennük többnyire a rímelés is variált, olykor pedig időmértékes mozaikok színezik a ritmust.

A sorok szótagszáma igen változatos, akad kétszótagos sor is (*Felhőszakadás*), 15–20 szótagnál hosszabb sor is (*Nem követtél a háborúba, Vándor, Felhőszakadás, A pillanatok*), szinte prózaverses a *Mozart idézése* 3. és 5. tétele (a többi jambusi metrumot követ). Szótagszámtartó rövid vers az *Illésnek, a prófétának*:

Isten prófétája, Illés!
Vágtass a vulkánok lángján!
Gyűjtsd gyorsan ránk a levegőt!
Égjen az egész Természet!

Az első és a negyedik sorban egy-egy lejtő láb (trocheus) mutatkozik, a harmadik sor végén choriambus, a negyedikben trocheust követő pirrichius, különben végig spondeusok a verslábak, ha időmértékes metrumot próbálunk keresni a rímtelen kis versben. Felező ütemezést csupán a harmadik sorban találunk, végeredményben tehát egyedüli sorozatosság a szótagszám. Szótagszámtartó, ametrikus, rövidsoros szabadvers számomra e költemény.

*

A klasszikus kötött sorformák közül mind a hexameter, mind a pentameter megtalálható e költészetben, utóbbi disztichonos versekben. Önálló hexameteres vers *A színek alvó ura* (1928, 14 sor), illetve – cikluson belül – a kétsoros *Európa népeihez* (1943). Jambusi-anapesztusi sorok és hexameterek periodikus váltakozása jellemzi az *Ábrándom estharangjait* (1928, 22 sor), hexameter a 102 sorból álló jambusi *Utolsó látogatás* záró tizenöt sora, a költemény V. tételének második része (1928–33), a jambusi *Budapest Kolumbusaihoz* 31., 33., 35. sora (1936, a vers 35 soros), és a szintén jambusi *Selyemhernyó* 6, 11., 16. sora (1937, 17 sor). A *Kozmikus középszer* (1938, 20 sor) páros sorai négyes és ötödféles jambusi sorok, a páratlan sorok fele hexameter (1., 3., 7., 17., 19), pentameter az 5. sor, négy sor pedig variált metrumú. A disztichon-hexameterekkel együtt összesen körülbelül százötven hexameter soknak ugyan nem mondható, de szereplése mégis jelentős (akárcsak a csaknem 60 pentameternek), ha figyelembe vesszük, hogy Adytól vagy Szabó Lőrincztől alighanem egyetlen ilyen sort sem ismerünk.

Disztichonos önálló versek 1928–30 között: *Máguszi éj* (14 sor), *Nyári zápor* (30), *Gyermekem a porban* (10), *A csillagok alatt* (10). 1931-es a jambusi *Hinta* (78), ennek 47–48., 57–58. sora egy-egy disztichon. E versek között található Gulyás Pál talán leghíresebb költeménye, a *Debrecen, ó-kikötő* (1937); a 34 sorban tíz hexameter és tizenhat pentameter, összesen tíz ép disztichon lelhető.⁵ Egy évvel későbbi vers a *Vezeték*, ennek húsz sorából tizenhat vesz részt az összesen nyolc disztichonban.

Mind a hexameteres, mind a disztichonos versek a metrumkezelésben is megmutatkozó elvi végleteket tükröznek, a Babitstól való elszakadás ezektől

az antik mértékektől is eltávolítja a költőt (*Búcsú a Mestertől*, 1936). A *Budapest Kolumbusaihoz* befejező sorai nyílt gúny tárgyává teszik a hexametert, azt a verselési formát, amellyel korábban harmonikus békében volt a lírikus, a *Debrecen, ó-kikötő* pedig gyakorlatilag kever olyan sorváltozatokat, amelyek (nem a ritmus, hanem) a metrum tekintetében az egyéni szabadság árnyékában feltűnő szabadosságról árulkodnak.

Prozódiai, metrikai szempontokból egyaránt épek a hexameterek a harmincas évek előtt írt versekben (*Az ábrándom estharangjai* 17. sorában röviden hangzik a *túlél*ik első tagja, az ortográfia hagyománykövető), minden tekintetben mesteri metrumkezelést tanúsítanak. Ilyen a kései hexameteres két sor is (*Európa népeihez*). A *Selyemhernyó* és a *Kozmikus középszer* néhány hexameterében is csupán az utóbbi vers első sorában találunk meglepő prozódiai döntést: hosszú szótag az *állatok* névelője. E sorforma prozódiai-metrikai vitustancát csupán a *Budapest Kolumbusaihoz* jelzi, az egész vers szarkazmusát követve. A vers befejező része néven nevezi a hexametert, holott a két-három sértetlen sor mellett valójában nem hexameterben, hanem daktilusi metrumban szól a költő.

* * *

A költő születésének centenáriumi ünnepségén Debrecenben, rövid előadások között hangzott el alábbi rövid írásom Gulyás Pál hexameteireivel kapcsolatban.

A színek alvó ura az 1934-es *Tékozló* darabja:

- Alszik a táj szomorún... Óh mondd, hogy a fák tetejéről
a viruló napfény ingó bástyája hová lett?
Összeborult a tűnő sugarak szép tűzpalotája!
Áll csak az ég, a kiterjesztett árnyéku erősség,
5 áll csak a tompa homok csillagtalan ősi anyaga.
Hol van az égi művész, ki befesti aranyra-lilára
árvácskák ezerét és kékre a hű nefelejcsét?
Hol van a művészek művésze, ki titkon elosztja
a sarkantyuvirág levelének zöld erezetjét,
10 mint a kerék egy-pontba futó küllőit a mester?
Hol van most a keresztespók ragyogó fonálával?
Hol van a lombok szelleme most, a nyugtalan árnyék?
Alszik a színek erős ura a magas ég ravatalján,
fénytetemére gomolygva borúl az ezüstködű felhő.

Közvetlen élmény, alkalmi látvány, hétköznapi természeti jelenség készíteti tündésre a költőt, akinek lelkülete, kedélye a gomolygó felhőtől borított táj szomorúságával azonosul. A második sor végén a *hová* kérdését a 6., 8., 11.

és a 12. sor élére került *hol* kérdése nyomatékositja, valamennyi a tovatűnt fényt, a derű esélyét keresi, a tájjal eggyé vált ember egyszerű vigaszát. Erős állítmányok (*alszik, összeborult, áll, borul*) indítanak sorokat, a záró poénban sor közepére kerül a *borul*. Állítások és kérdések váltogatják egymást, az előbbiek a homályossá vált, ezüstködbe burkolt jelent mutatják, a kérdések pedig a közvetlen közeli múlt festői képeit idézik, a fényben fürdő, felhőtlen világ szivárványszíneit, a létezés természetes harmóniáját. Azt, amit megtör a gomolygó felhő, s aminek hiánya hasító fájdalom.

A fény keresése lassan a fény siratásába vált, a percnyi élmény tágul, szorongató, filozofikus távlatot nyer. Ennek oka a *ravatal*-kép. Értelmezése nem könnyű, hiszen lehet a percnyi hangulat hiperbolája, hasonlat inkább, mint képzelt valóság, úgy alszik a fények ura, mintha a magas ég ravatalán feküdne. Lehet szó azonban a fény haláláról is, alszik a fények ura, de már sohasem ébred fel. A homály, a sötét időtlenné vált, a világ összeborult, végleges az eleven, színes élet eltűnése. Ennek a kozmikus elmúlást sugalló értelmezésnek útjába az alvó úr jelzője áll: *erős*. A személyes elmúlás bánatát azonban ez sem zárja ki, hiszen minden létező gyöngé, egyszer elalszik, elveszti a színeket, fényeket, s többé nem ébred föl.

Kétségtelen azonban, hogy a fények urát kereső kérdésekbe bújó festések, a sugarak szép tűzpalotája, az arany és a lila színek, a kék nefelejcs, a sarkantyúvirág zöld erezetje, a keresztespók ragyogó fonala, a lombok képe, tehát a közelmúlt emlékei felemelő vigaszt hordoznak, valós reményt, ha az erős alvó felébred, hiszen visszatér a fény, s ha mégsem, akkor elvi vigaszt, hogy megláthattuk azt, ami egyszer, akár személyesen, akár kozmikusán végképp elvész. A fény siratásával párhuzamosan működik az emlék szelíd, különös vigasza.

A költemény állítás–kérdés váltakozására épülő belső, dinamikus szerkezete hasonlít Berzsenyi Dániel *A közelítő tél* című nevezetes versének állítást–tagadást váltogató szerkezetére. Klasszikus verselés jellemző mindkét versre, aszklepiadeszi strófákból áll *A közelítő tél*, hexameterekből *A színek alvó ura*.

Gulyás Pál hexameterai az antik mérték zökkenőktől mentes, művészi harmóniáját a ritmus szűkebb értelmében, a metrumban is érvényesítik. A daktilusok modern fölénye a spondeusokkal szemben (60–40%), a daktilusokban gazdag hexameter-sorváltozatok dominanciája Kosztolányi Dezső, Dsida Jenő, József Attila metrikai gyakorlatának közelségét jelzi, az eredendően epikai metrum líraizálódásának bővületében. Az öt daktilusú sorváltozatok a hatodik és a verset befejező 13–14. sorban a végig jellemző metrikai dinamizmus reprezentánsai, a felfokozott érzelmi állapot kifejezői. A metrum itt a közelmúlt elelenségét s az utána kiáltó lélek izgalmát követi, nem a fényefosztott, tompa látványt. Akárcsak Radnóti Miklós *Álomi táj* című anapesztusi metrumú versében. A jelen s a közelmúlt feszítő ellentéte az emberi él-

ményben a forma nyugalmat sugalló rendjében oldódik fel, végletes képek közt is reményt, lelki egyensúlyt sugalmazva. Valamely bizonyosságot a bizonytalanságban, viaskodást a kétségekkel, tragikum nélkül.

*

Összefüggő tizenöt hexameter-sor, szinte önálló vers zárja az *Utolsó látogatás* című hosszabb költeményt, amely szintén a *Tékozlóban* jelent meg. Az öt tételből négy, körülbelül nyolcvan sor hosszabb-rövidebb jambusi, olykor anapestusokkal kevert jambusi sor, ilyen az ötödik tétel stanzája is, mindezt végül az említett hexameterek zárják.

Gulyás Klára szíves szóbeli közlése szerint a vers abból az élményből fakad, amely a költőt akkor érte, mikor utoljára látta súlyos beteg, elhaló nagybátyját, Gulyás Imrét. A lírikus képzeletében mitikus látomás bontakozik, az embert alkotó elemek kaotikus, esztelen küzdelme az emberi élet ellen. Elválnak immár a lélek önnön kódétól, a testtől, *föltámad a fény és eloszlik a kód*. A vers elején vágató két ló, menekülve a sötétségtől, tér vissza központi motívumként a hexameterekben, ahol a távozó képzelte élményét egyes szám első személyben, sajátjaként mondja a költő:

- Szálltak a gyors paripák, forgott a vidék körülöttem,
most is hallom az elmaradó levelek zuhogását.
Mint a varázsló csöpp karikába legyint palotákat,
a kék távolság ütemére a ház pici pont lett.
- 5 Sűrű lepelbe borult a ház, hol kín s zokogás közt
most megy teljesedésbe a Mindenség akaratja...
Szálltak a gyors paripák! Villám se repül sebesebben.
Nyargaltak s fejüket büszkén oldalra vetették!
Mind levegőbe rohant, földről magasan levegőbe!
- 10 Megtorpant tetemük, tombolt szikrázva patájuk!
Ekkor gyeplejüket hanyagul hátukra vetettem
– „Menjetek, állatok! – Árnyas az ég! – A Nap tüze elszáll!
Sírba hanyatlik a Nap, s porain már mormog a tenger!”
Szálltak a gyors paripák, forgott a vidék körülöttem,
- 15 most is hallom az elmaradó levelek zuhogását.

Személyes elmúlás, világozmlás kettős apokalipszise az élmény magva, ami a test, a matéria, a Föld béklyójából szabaduló emberi léleknek inkább öröm, mint bánat. Rémület az okatlan állatoknak, a két gyors paripának, hiszen gyeplejüket veszítve villámnál sebesebben rohannak ismeretlen végzetük felé. A szabaduló léleknek azonban rendíthetetlen a nyugalma, minden biznnyal az örök világosság, a fenséges fény evangéliumi reményétől. Nem fáj a zuhogó levelek elmaradása, a pici ponttá lett egykori ház egyszer még felvillanó képe, feledésbe merül a siralom völgye.

A képekben megnyilvánuló állati lendületet, a vágatás iramát ebben a versben is a daktilusok robogása (58%) közvetíti, az ember nyugalma pedig a forma zökkenőmentes, maradéktalan épsége. Végletek ütköznek tehát ebben a versrészletben is, kettős funkcionalitással a metrum tekintetében. Figyelmet élez és nyomatékosít a hosszú vers befejezésének látványos metrikai változása!

*

A két rövid költemény egybehangzó sugallata, hogy Gulyás Pál briliáns mestere a hexameternek. Kosztolányi esetében ugyanezt egyetlen hosszabb hexameteres vers bizonyítja (*Lám, ma ujólag az álom...*).

A metrum virtuóz kezelésének bizonyítéka az *Ábrándom estharangjai*. Hexameterek és négyes jambusok periodikus váltakozása a költemény egyedi metruma. Amellett, hogy az elvileg ereszkedő-emelkedő időmérték szabályos hullámszerűsége alkalmas mind a harangszó, mind pedig a levegőkoszorús fák szelekben ingó lombjainak metrikai festésére is (akár Csokonai *Újesztendei gondolatok*ában a trocheusi-jambusi sorok periodikus váltakozása funkcionális metrikai követője az ingaóra mozgásának, ahogyan ezt Julow Viktor felismerte), hordoz más különlegességet is: a költő elé példát állító fákat, a szelek szelíd harangjait olyan metrikai harmóniával említi a különben viaskodó költemény eleje és vége, ami a nyelvi-metrikai érzék kivételes remeklése. Lejtésharmóniába kerül a hexameter és a jambusi sor. *Nem telek én be sosem veletek, levegőkoszorús fák, – szelek szelíd harangjai; Nem telek én be sosem veletek, levegőkoszorús fák, – ábrándom estharangjai!* Az ismételt hexameter hangzó lejtése emelkedő, a hangzó verslábak: choriambus, négy anapesztus, csonkaláb. Arany János *Az elveszett alkotmányban* mutatott ilyesmire remek példát, aztán említett versében Kosztolányi. Nem példátlan ez a nyelvi lelemény, de funkcionális hitellel csupán a Csokonai értelmében vett poéták műveiben találkozunk vele. – Megemlítem, hogy a *Hinta* című vers harmadik részében némiképp hasonló élmény libben elénk: két jambusi stanza élére kerül egy-egy disztichon! Hexameterek és jambusi sorok kapcsolata egyetlen versen belül ritka tünemény, de akad rá példa az antikvitásban is. A magyar költészetben Fazekas Mihály *A kétségbeesett szerelem* című hexameteres versét három alkaioszi strófa zárja, Vörösmarty Mihály első hexameteres eposzában, *A hűség diadalma*iban pedig jambusi és anapesztusi metrumú strófák, betétek találhatók.

A játékos véletlen röpke tüneménye *A Holdról* többnyire jambusi-anapesztusi metrumú rövid lírai sorai között megbúvó két sor: *tejszínű távoli fénye / ráfut a fák tetejére*. Ez bizony, akárhogy nézem, harmaddierézissel tagolt egyetlen hexameter, miként Weöres Sándor a *A tündér* című versének mindjárt a kezdete: *Bóbita, Bóbita táncol / Körben az angyalok ülnek...* Az időmérték

valós működését bizonyítja a költő prozódikus figyelme, hiszen – metrikailag helyesen – a *tejszinű* két záró szótagjában rövid a magánhangzó!

Az idézett költemények keletkezési ideje a húszas évek vége.

*

Gulyás Pál műfordításai körében egy Schiller-hexameter mértékhű fordítása s Hölderlin egy hexameteres versének bizonytalan metrizálása érdemel figyelmet. Ez az utóbbi talán azért is, mert a harmincas évek után a metrum-szemlélet nagyszabású változást jelez Gulyás Pál költészetében. Egy-egy alkalmi hexameter felbukkan ugyan a *Selyemhernyó* című versben (6., 11. 16. sor), *Az Alföld csendjében* (1943), de a korábban is ritka, ám legalább magas művészi szinten mégis létező antik metrumok szinte végképp tovatűnnek. A költő 1936 tavaszán int – meg nem érdemelten gúnyos – végbúcsút a hexameternek, kötetbe fel nem vett versének végén: *Budapest Kolumbusaihoz*. Eszerint sokan „inkább hallgatnák a berényi juhok mekegését...”, mondja mindezt Gulyás Pál, előtte három nem-hexameterről állítva, hogy pedig verse most hexameterben robog... Társadalomfilozófia és művészetfilozófia, városiasság és népiesség, ideák mellett a művészi formák oldásának eszméje keveredik össze, termékeny ellentmondások közben. Az antik formák korábbi ritkaságát, majd ezek teljes feladását egyaránt magyarázzák a *Búcsú a Mestertől* első tételének (*Vipunen igéivel*) eme sorai: *Mester, az antik formák csókja meddő, / de mint kegyetlen csillag ragyog. / Üres súlyoktól puffadt hátizsákom / s akkor tudtam meg, mily üres vagyok...*

Ady, Németh László, Földessy Gyula, az *Edda*, a *Kalevala*, az Evangélium, sajátos mitologikus-filozofikus látomások, történetfilozófiai, művészetfilozófiai hatások és élmények özönében csaknem odaveszett az esztétikai, ebben a metrikai harmónia ama vigasza, amit a jambussal kapcsolatban József Attila annyira megbecsült. Következtek az új s új utak, az idők diszharmóniáját követő eszközváltozatok, hőroszi küzdelem a veszendőnek indult rendért, nem kérve kegyelmet magának, nem alkotva saját vigaszt sem, vállalva a törekeny test, a törhetetlen szellem gladiátori bátorságát, Vigny versének, *A farkas halálának* szellemében.

* * *

A disztichonok prozódiaja is ép *A gyermekem a porban s A csillagok alatt* című versekben, a *Máguszi éj* első és ötödik sorában egyéni licencia mutatkozik (*vagyok a* = ◯ – –; *olajfa hajló* = ◯ – ◯ ◯ –), ejtési változatot követ a 11. sorban a *melyet*: – –. A *Nyári zápor* negyedik sorában a *megszületik* nyílt záró szótagja, 29. sorában pedig a *volna* szóvégi nyílt szótagja hosszú. A *Debrecen, ó-kikötő* második sorában a *védte* nyílt második tagja hosszú, mintha a nyelvileg lehetséges *védtek* helyére került volna.

Ilyen s más prozódiai eltérések akár hagyományosnak is tekinthetők, különös változatok bővebben találhatóak akár Kosztolányi, akár más XX. századi költők időmértékes verseiben, pejoratív konzekvenciákra alkalmatlanok.⁶

*

A külső és belső forma változatosságra való törekvését Gulyás Pál nagyobb, száz sornál hosszabb verskompozíciói is egyértelműen tükrözik. *A naptalan ház* kétütemű szótagszámtartó hetesekből szövi négysoros strófáit, melyeket számozás bont változó méretű öt szerkezeti részre. Szokatlan méretű, tizenhat soros, keresztrímes strófákból áll az *Üzenet Máramarosszigetre*, ahol a sorok kétütemű hatosok, hetesek. Csillagokkal tagolt szerkezet, félrímes strófák, ütemezés mutatkozik a *Cseresnyésben*, hasonló tagolás látható a jambusi *Az utolsó ige* című vers negyven rövid része közt, miként a *Váradí rekviemben*, ahol a jambusi metrumú szótagszámváltó sorokban keresztrím mutatkozik. Számok és csillagok jelölik a művek részeit a *Tékozló*, az *Ady szobra elé s az Erdély sorsdöntő óráiban* variált jambusi soraiban, balladás részekkel az utóbbi versben. Számozott részekből áll a hexameteres zárlatú jambusi nagy vers, az *Utolsó látogatás*, a szótagszámváltó jambusi *Búcsú a Mestertől* és az *Itáliához*, a 3. és 5. részében szabadverses, különben jambusi Mozart idézése, a változatos ütemezésű *Újévi vásárfia*. Minden szerkezeti jelzés nélkül, spontán tagolódnak részekre a következő jambusi metrumú versek: *Schiller-köszöntő*, *A mythosok határán*, *Kassa kapui előtt*, trocheusi hangzattal *A Kalevala kórusa*, ütemező metrummal *A terohalmozó*.

SUMMA

Gulyás Pál létfilozofikus, egzisztencialista alapszemléletű költészete az általában társadalmi-történelmi irányú korabeli magyar irodalomban újat jelentett, a lényegében magános lobogás pedig fokozott idegenkedést váltott ki. Akkor is, ha ez a líra a meghatározóan melankolikus, a kozmikus abszurditással maradék vigaszok reményében szolidan viaskodó hangja mellett nagy versekben szólalt meg közösségi ügyekben, mind az emberiség, mind különösen a nemzet előtt álló, sorsdöntő – történelmi, társadalmi – kérdésekben. Az egyetemes létezés örökösén drasztikus sorsát folyvást szem előtt tartva támadtak benne hatalmas dühök, ha az élők az élet ellen fordultak, ha a megadatott életek a káprázat vigaszait vetették el, amikor a pusztítás útját választották. Elsősorban ezek a valós értékeket védő indulatok kapcsolták be az alkotót a közérdeklődés korabeli áramába anélkül, hogy az egyetemes filozofikus indíttatás kellő megértést, rokonszeretetet váltott volna ki.

A horror vacui vigasztalhatatlan, monoton bánatán a maradék vigaszok révén hőiesen emelkedik túl az ember, humánus részvétellel minden ártatlan

veszendő sorsa, maradéktalan tisztelettel az élő élet antropomorf értékei iránt. Méltó vigaszokat kutat és teremt az, aki tudván tudja: a tudatos létezés talán egyetlen értelmes alapja a szemlélődő és teremtő önfeledtség, az ép érzékek s a tiszta lélek spontán öröme. Élet és költészet úgy válik eggyé, hogy sosem feledi és sosem engedi feledni a létezés abszurditása mellett az élet s az életek esélyeit. Az eszme, a gondolat eme abszolút végletek között bolyong – dinamikus érzelmek, hangulatok, gondolatok akkordjai zúgnak a lant húrjain.

*

Az egyetemes és az egyedi párhuzamos, szintetizáló szemlélete a tiszta harmóniát csupán a percek ritka végleteiben fogadhatja el, az értelem kontrollja nyomán hazug a permanens harmónia. A költő tehát következetesen riad minden túlzott szabályosságtól mind a hétköznapi életben, mind saját művészetében. E vonatkozásban sem érdektelen az, amit 1940-ben írt: „A líra műhelytitka: a lírikus életének egysége. Ezt az egységet kell megkeresnünk a mű mögött. S az élet mögött a mű egységét. – Nincs szomorúbb, mint a műben a lét széttört egysége, s nincs szomorúbb, mint a létben az összetört mű.”⁷ Jól látja ennek lényegét Kerényi Károly, aki 1944. március 8-án kelt levelében „...a Te egyszeri, még-nem-volt-s-újra-ilyen-nem-lesz költői temperamentumod”-at méltatja.⁸ Kerényi így ajánlja a *Canticum Canticorum*-ot a költőnek: „Gulyás Pálnak, talán mégis megújuló magyar költészetünk útján a legelől járónak ezt az örök irányjelző táblát ajánlja szeretettel, Szeged, 1941 decemberében, Kerényi Károly.”⁹

A költő verselésének ritmikai, metrikai sokszínűségét, gazdag formai variabilitását a korabeli művészetszemlélet éppoly idegenkedéssel fogadta, mint a költeményekben megnyilatkozó újszerű világ- és életszemléletet. 1932-ben a *Napkelet* küldi vissza egyik versét „rossz rímelés miá”, Babitsnak egy alkalommal, több hozzá küldött vers között csak *A viharzó diófa* tetszik.¹⁰ Németh László a „túl merev formát” érzi idegennek, hozzáfűzve: „Mintha klasszikus mértékben porhanyósabb lennél.”¹¹ Illyés néha csupán a túlírttságot bírálja; Gulyás Pál azonban lényegi különbözésre is utal, amikor közlés céljából levélben küldi meg neki a Kerényinek dedikált versét, állítva róla, hogy „...a Te harmóniára hajló természetednek is megfelelne.”¹²

Maga a költő néhány – a ritmust, a verselést is érintő – fontos megjegyzést tett *A líra „műhelytitka”* című, már idézett kései dolgozatában. „Boileau vers-tana arra int, legyünk változatosak... Adva van tehát egy végső, mindent magába foglaló lírai Gondolat. Ennek az útjába azonban nemcsak az anyagi-as szó áll súlyos testével, hanem maga a ritmus is, noha rendeltetése szerint ő a Gondolat önmozgása. A szervezetbe írt *Eszmei* Ritmus ütközik tudniillik a készen kapottal, a hagyományossal. S itt az újabb ellenállás: az *Eszmei* Ritmusnak le kell győznie saját produktumát: a Líra tulajdon teremtményeit át-

törve kénytelen előre menni a jövőbe... A Ritmus küzd a ritmus ellen, ugyanígy a Rím a rím ellen... A Rím a versfeszültség villámhárítója, csengő katharsis... Szöktetni kell a ritmust és „zökkenteni” kell (Földessy kifejezése) az egész Élet »zihálása« szerint!” – Ebbe a körbe tartozik 1932-es véleménye Németh László 1928-as, Szenczi Molnárral kapcsolatos ritmikai fejtegetéseivel kapcsolatban: „...a fix szótagszámú ütemek helyett a váltakozó szótagszámú tagot hangsúlyozza, a geometriai kimértség rigiditása helyett a tagok »zenei és értelmi egymás ellen torlódását«... A versforma a költő hangulat keringési pályája... ez a meghatározhatatlan formalengés határolj a el Erdélyitől...”¹³

Hagyományos verslábak szabad keverése az időmértékes versekben, a sorvégi egész lábak gyakori közömbös lejtése, pirrichiusok, choriambusok szókatlan sűrűsége, időnként anapestuszi nyomok, a sortagoló metszetek rendszeres nyelvi erőtlensége azok a főbb metrikai jelek, amelyek a szokványos ritmusérzék számára bizarrnak tűntek s tűnnek, bizonytalanságot sugallnak az elemzőknek. Mindezzel szemben a formai fegyelem ugyancsak nyilvánvaló jelei alig nyernek méltatást (tartózkodás az extrém verslábaktól, versről verse lejtésmutató „tisza” sorok szereplése, az első három-négy kötetben beszédes prozódiai figyelem stb.). A metrikán túli formai változatosság minden eleme (rím, sorszótagszám, szerkezeti tagolás stb.) mélyen hagyományos. Látványos hiányok (szaffói, aszklepiadeszi strófák, szonett stb.) a zárt formákkal szembeni alkati, később itt-ott kifejtve elvi ellenkezés jelei, szerencsés, remek kivételek az alkaioszi, a hexameteres és a disztichonos versek. A lírai alkat, a „temperamentum” az alkalmazott formakincsben találta meg „a Gondolat önmozgását”, hagyományos értelemben is minden kihívó szabadosság nélkül. Gulyás Pál költészetét belső értékei s művészi eszközei egyaránt a magyar líra élvonalába emelik, ritmikai értelemben sem „összetört mű” a létben...

1 *Életem rövid története*, 1938.

2 BAKÓ Endre, *Gulyás Pál világa*, Debrecen, 1999.

3 BAKÓ, i. m., 208, 1999.

4 BENYOVSZKY Pál, vö. BAKÓ Endre, i. m., 233.

5 Vö. e sorok szerzőjétől: *A magyar hexameter és a magyar disztichon*, Bp., 1997, könyv és CD.

6 Vö. BAKÓ, i. m., 200.

7 GULYÁS Pál, *Nyugaton át kelet felé. Tanulmányok*, Bp., 1993, 167.

8 *Adj ideákat az időnek*. Kerényi Károly és Gulyás Pál levelezése, Bp., 1989, 89.

9 I. m., 112.

10 Levél Illyés Gyulának, 1932. ápr. 18., 19. Hitel, 1997. nov., 77–79.

11 Levél Gulyás Pálnak, 1933. jan. 23., *Egy barátság levelekben*, Bp., 1990, 39.

12 1941. dec. 12., Hitel, 1998. febr., 85.

13 Vö. *Nyugaton át kelet felé*, i. m., 145. skk.

Hagyomány az eredet távlatából (Gulyás Pál irodalomszemlélete)

Egy ilyen alcímet választó értekezés aligha kerülheti el két előzetes kérdés megválaszolását. Az első kérdés arra vonatkozik, hogy egy szövegkorpusz mely jelentéselemei olvashatók irodalomról tett kijelentéseként. Bizonyára figyelembe kell venni azokat, amelyek a nyelv státusát, mű és alkotó kapcsolatát, az irodalmi kánonokat, az esztétikai érték mibenlétét, a történetiséget, kultúrák és irodalmak viszonyát érintik. Jelen dolgozat ezek közül csak néhányat fog értelmezni. A második kérdés arra vonatkozhat, milyen műfajú írások vizsgálhatók egy szerzői névhez kötődő irodalomszemlélet kutatásakor. Amennyiben egyrészt a szövegek létmódját szövegközi relációk kölcsönhatásaként gondoljuk el, másrészt mű és kommentár státusát dinamikus alakzatként értjük, akkor nemcsak értekező prózai művekből olvashatók ki nyelv-, hagyomány- és kultúraszemléleti kijelentések. Előre kell azonban bocsátanom, hogy bár ebből a szempontból is számos tanulsággal szolgálhatnának, Gulyás Pál esszéi és kritikái mellett verseit nem vonom be az értelmezés terébe.

Az itt most nem igényel különösebb bizonyítást, hogy Gulyás Pál mind önértelmezéseiben,¹ mind a recepciótörténet megállapításaiban a népi írók mozgalmához tartozóként jelenik meg.² A népi mozgalom felemelkedése bizonyára szoros kapcsolatban van a húszas, harmincas években megjelent politikai, szociális és esztétikai válságjelenségekkel. A századforduló modernista, majd avantgarde törekvéseivel szemben az európai művészet-, illetve gondolkodástörténetben ekkor megerősödött a hagyományhoz, a múlt értékeihez való visszafordulás igénye.³ A klasszikus-modern tradíció válságára az individualitástól való elfordulás különböző módjai jelentkeztek válaszként. Az esztétikai gondolkodás magyarországi átalakulása az első világháború után bekövetkezett nemzeti identitástudat megrendülésének traumatikus élményétől is aligha függetleníthető.

Gulyás Pál *Út a Kalevalához* című esszéjében így ír a modernista hagyomány folytathatatlanságáról: „Ady sorseszménye, lassan rájöttünk, nem a mienk volt. Egy objektívabb fordulatra lett szükség, egy új egyensúlyra ember és természet között. Egy kifelé forduló szemre, olyan körképző pontra, amely a természetből tér vissza önmagába, amely már egyúttal én. A termé-

szeten át én.”⁴ Természet és én egyensúlyának felbomlását Gulyás az individualitás felerősödéseként látta, amelyet ő a magyar irodalomban egészen Balassitól kezdődő folyamatként értelmez. A XIX. századi népi klasszicizmust a személyiség és a személytelenség összeegyeztetési kísérletének tekintette, amely után Vajda és Reviczky líráján keresztül egyenes út vezetett a *Nyugat* íróinak énközpontúságához. A természethez való odafordulás gulyási igénye rokonságot mutat Schiller *A naiv és szentimentális költészetről* című írásával. Gulyás egy helyen egy egyszerű hadházi földművesnek a természetről való megnyilatkozását így jellemzi: „Meghatott engemet a kakukszónak a májusi harmatos árpával való összehangolása. Éppen az volt a szép, hogy ő nem akart abban a pillanatban költő lenni és mégis költő volt.”⁵ A földműves nem alakít ki reflexív viszonyt a természethez, hanem rajta keresztül szólal meg a természet, ő maga is természetként jelenik meg. Olyan a schilleri értelemben vett naiv költő, akit nem érintettek az önkényes és mesterkelt formák bomlasztó hatásai. Gulyás az általa negatív értelmű jelzőként használt „irodalmiságban” többek között éppen a természet megszólaltatását akadályozó nyelvi, formai kifejezőmódot látott. Innen válik értelmezhetővé, miért kritizálta a népi klasszicizmust, egyebek mellett Arany *Toldiját* is: „egy népibe oltott, népi fölé helyezett, azt esztergályozó és racionalizáló deákos klasszikum nem engedte a népi elemek szuverén érvényesülését és kiaknázását.”⁶

A költészetnek a természethez való visszatérését sürgető elképzelés mögött bizonyára az a szintén Schiller által leírt elgondolás áll, mely szerint az ember csak a természet gyermekeként volt boldog és tökéletes. Ezt az állapotot Gulyás az ősi Egység fogalmával jelöli, amelyet a természettől való leválasztatlanság, és az emberi individualitás hiánya jellemez.⁷ Az, hogy a kultúrát és a civilizációt szembeállítja, s a kultúrát ezen Egység, vagy másként mondva az osztatlan emberi szellem forrásának tartja, összecseng azzal a schilleri állítással, amely szerint a kultúrának kell visszavezetnie bennünket a természethez. Gulyás elképzelése rávilágít a népi mozgalom azon utópisztikus elgondolására, mely elkerülhetőnek vélte a kelet-európai régió városiasodásának hátrányos következményeit.⁸ Schiller említett írásában az antik görög kultúra az, amelyben meghittén tudott élni a nép a szabad természettel. Gulyás Pálnak az antik görögségről kialakított képe annyiban eltér a schilleritől, amennyiben nem tételezi a görögök természethez való naiv viszonyát. Ahogy a *Homéros 1936-ban* című esszéjében írja: „Homérosnál is felrémlik a Természet Ding an sich-je, de csak egy-egy pillanatra. A görög konkrétság, a homérosi urbán-kultúrbázis visszariad az éféletől, mert nem tudja kézzelfogni.”⁹ Szintén erre az eltérésre mutat rá, hogy bár Gulyás az *Iliás*ban a népmesei képzeletmozgást kézzelfoghatónak tartja, az eposz nyelvi megformáltságát szertartásosnak és „parnasszien egzakt” minősíti, a magas irodalom, az irodalmiság jellemzőit látja bennük. Amit azonban értékesnek

és követendő mintának lát a homéroszi műben, az az individuálisra hangolt modern irodalom ellentéte: a görög személytelenség, a mű kollektív jellege.

A múlt században a kulturális tradícióra bizonyos mértékig Gulyáshoz hasonló módon rákérdező Kölcsey és Arany számára a görögség olyan összetartó középponttal rendelkező szerves kultúrát jelentett, amely az idegen hatásokat saját jelleméhez tudta hasonítani.¹⁰ Gulyás az idegen eredetű tudásformák átsajátításával magyarázza a görög hagyomány rétegzettségét, amely egyáltalán lehetővé teszi a későbbi korok általi megszólaltathatóságát. A XIX. századi elődök a homéroszi eposz jelentőségét abban látták, hogy a nyelvileg és kulturálisan összetartozó közösség számára képes saját hagyományában gyökerező világot adni. Ezzel sokban rokon koncepciót fejt ki Gulyás Pál *A görög dráma jellegvédelme és változásai* című esszéjében: „A görög dráma sorsa és alkotásának vizsgálata arról győzött meg, hogy a nagy alkotások megkívánják a zárt teret, még ha a végtelenséget akarják is kifejezni, – megkívánják az etnikai zárt teret, azaz szükséges, hogy egy népi közösség acélgyűrűje szorítsa be a kifejezendő világot.”¹¹ A nemzeti-nyelvi hagyomány által hordozott közösségi világkép hiánya, illetve az ezt közvetítő kollektív mű hiánya az, amely Gulyás szerint Arany költői lehetőségeit is leszűkítette: a szophoklészi tragédia tökéletessége „különbözik az Arany Jánosétól. Nem zavarták meg a fejlődésben, Sophoklésnek nem kellett mesterséges epikai injekciókat igénybe vennie, nem volt evolúciós gátlása, – mitológiákat zengett fülébe a fű, fa, lomb... Homéros biztos, széles háta tartotta Kadmos városát.”¹²

A magyar kultúra szerves fejlődésének elmaradásából Gulyás gondolatrendszerében egyenesen következik a nemzeti identitás válsága. Ezért lesz döntő jelentősége annak, hogy az ő vélekedése szerint már Balassinál megszakadt „népi” hagyomány folytonosságát fel lehessen éleszteni. A fundamentumként értett hagyomány elhagyása ebben a romantikus eredetű értelemkonstrukcióban csak az integer közösség felbomlásához vezethet. Azt, hogy Gulyás lehetőségként tételezett valamely autentikus eredethez való visszatérést, jól mutatja a történetiségről alkotott elképzelése. *Nyugaton át Kelet felé* című esszéjében a népek történetét olyan arcváltásokként jellemzi, amelyek mögött bár eltemetve, de létezik egy változatlan, originális arc. A népi mozgalom tagjait olyan bűvárokként írta le, akik ezt az eltemetett arcot a tenger mélyéről a felszínre hozzák. Látható, hogy ez a hagyományfelfogás a tradíció értékességét nem annak kulturális teljesítőképességében, hanem originalitásában határozza meg. Gulyásnál a kultúra archaikumában megtalálható konstans elemmel szoros kapcsolatban áll a közösségek integritását a történeti változások ellenében biztosító, a közösség mélyszerkezetében meghúzódó célszötn. Azáltal, hogy e kollektív célszötn lehetséges kifejeződési formáját az irodalmi alkotásban látta, nála a költőnek mindig szociális, politikai felelőssége van. Ez az elképzelés annyiban bizonyára eltér

a romantikus én küldetéstudatától, amennyiben a közösségi feladatvállalás nem az én felnagyítását, de annak eltüntetését végzi el. A költő úgy válik a gulyási értelemben vett géniusszá, hogy a fundamentális hagyomány az ő közvetítésével képes érvényes válaszokat adni a kor kérdéseire, így biztosítva a nemzeti identitás folytonosságát. Ezen irodalomszemlélet viszonylagos jelenkori hatástörténeti hiányát valószínűleg éppen az okozza, hogy a közösség egymás mellett létező tradíciói között az eredet fogalma mentén végrehajtott szelekció az értékek sem történeti, sem egyidejű felsokszorozódását nem képes méltányolni.¹³

Ismert, hogy a népi mozgalom az archaikus népi kultúrában látta az egykor megszakadt szerves fejlődés folytathatóságának bázisát. A *Nyugaton át Kelet felé* című írásában Gulyás Pál az eltemetett originális kultúra hordozójaként az ősi magyar népzene, a magyar paraszt gondolkodását és a legrégebbi összefüggő nyelvemlékünket említi. Sőt, egy helyen a pentaton skálát a fundamentális igazság közvetítőjének nevezi. Látható, hogy ezt az elgondolást nem érintette meg Kölcsény azon megállapítása, mely szerint az alsóbb „életkörben” születő magyar „pórdal” nem képes a kultúra továbbfejlődésekor ösztönző erőként szolgálni.¹⁴ Gulyás nem számolt azzal a ténnyel, hogy a szerves fejlődéshez azért nem lehet problémátlanul visszatérni, mert a magyar irodalom általa sokat kárhoztatott beszédmódjai éppen a hagyománytörténet nyelvi létmódja miatt soha nem lesznek megkerülhetők. A magyar kollektív mű, az őseredeti eposz egykori létezését elvetve Gulyás közel kerül Aranyhoz, aki feltételezte, hogy naiv eposzunk valaha volt, de megsemmisült, feledésbe merült.¹⁵ Gulyás Pál a magyar kollektív mű hiányát a finn eposz, a *Kalevala* átsajátításával kísérelte meg pótolni. A *Kalevala*-ban megtalálta mindazon elemeket, amelyek egy értékes, autentikus hagyomány megjelenési formáját jellemzik. Annak a kérdésnek a megválaszolásával azonban a nyelvi megelőzőtség tapasztalatának hiánya miatt adós maradt, hogy a harmincas évek költői köznyelvének és a magyarra lefordított finn eposz nyelvének termékeny interakciója miképpen történhetne meg. Ez a kérdés azért nem kerülhetett be látómezőjébe, mert a poétikai beszédmódok általa sürgetett leváltását nem nyelvek kölcsönhatásaként, hanem egyszerű lecseréléseként értette. Abban, hogy mintaként éppen ezt a művet állította a magyar kultúra elé, több tényező játszott közre. A harmincas évek politikai szituációjára felelő egyik válaszkísérlet a közép-európai regionalizmus s a vele összekapcsolódó harmadikutas koncepció volt. Gulyás a nagybirodalmak árnyékában élő kis népek önigazolását jelentő „Isten nagy a legnagyobbakban és legnagyobb a legkisebbekben” mondás megvalósulását látta a finn eposzban. Olyan műnek tartotta – s ez rávilágíthat Gulyás Pál történetiség-felfogásának szerkezetére –, amelynek jelenbéli érvénye az aktualitásából ered. Ahogy az eposzt tárgyaló esszéjében írja: „A kis világot védi a Kalevala tiszta dallama. A Kalevala: a kis népek apológiája. Most időszerű csak!

Mert bizony sohasem álltunk még ily közel – a semmihez... A Kalevala éppen most jön segítségünkre.”¹⁶ A mű tehát akkor válik aktuálissá, ha a kor döntő kérdéseire adott válaszként tudja a közösség érteni. Arra, hogy a hagyományozott tudással való termékeny dialógus, a múlt jelenvalóvá tétele csak a jelen aktív közreműködésével történhet meg, Gulyás Pál következő sorai bizonyára rámutatnak: „Az igazságok évezredek óta meg lehetnek fogalmazva. A kultúrát mégsem elég mint egy szótárt könyv nélkül megtanulni, – »bevágni« – az igazságokat elsősorban saját magunknak kell meghódítanunk. A kész eredményeket fel kell forgatni, mint a földet a magvetés előtt. Az igazi műveltség: a kész eredményeknek és az új igényeket támasztó életnek a küzdelme és egyensúlyba állítása.”¹⁷

Az eddig említetteken kívül a *Kalevalához* való odafordulás hozadékát abban is látta, hogy a szöveg dallam sok hasonlóságot mutat az évezredek ősmagyar dallamvilágával. Ahogy a homéroszi eposzok megszólíthatóságát az általuk közvetített görög kultúra sokoldalúságában, rétegzettségében fedezte föl, úgy a *Kalevala* kapcsán is az eltérő – finnugor, germán-viking, középkori római katolikus – hatások termékeny összeillesztését emelte ki. Mindezeket túl a finn eposzban fellelte azt a schilleri naiv költészetet, amely szerint Homérosznál csak nyomokban található meg. A naiv szemlélet és az eposz által színre vitt rétegzett kulturális hagyományrend Gulyás Pál-i összeegyeztetése azt a problémát azonban bizonyára figyelmen kívül hagyja, hogy például a középkori elemek aligha tekinthetők a naiv költészet kifejezőmódjának.

A finn eposznak a magyar irodalom elé mintaként való állítása implikálja a kérdést, hogy miképpen lehetséges egyáltalán a kultúrák közötti átjárhatóság. Madáchról írott esszéjének itt következő kijelentése nyilvánvalóvá teszi, hogy ezeket individualitásokként képzelte el: „Minden nép más-más beidegződés alatt hajlik az egyetemes ideákra.”¹⁸ Ugyanakkor abból, hogy a hagyományrendek összetettségének eredetét az idegen tradícióelemek átsajátításában látta, következik, hogy az individuális kultúrák közötti közvetítést nem tartotta lehetetlennek. Valószínűleg azért, mert a nemzeti kultúrák eltemetett archaikuma szerint egyvalamiben közös: mindegyik Isten alkotása.¹⁹ Ezáltal viszont a saját nemzeti jelleg felszínre hozása nem a kulturális szeparáció eszköze, hanem az egységes, univerzális kultúrában való részesedés lehetősége lesz. Gulyás Pál így kapcsolta össze a hagyomány organikus fejlődéséhez való visszatérés igényét a közösségek közötti párbeszéd fenntartásának felismert fontosságával.

1 Vö. GULYÁS Pál, *Nyugaton át Kelet felé. Mély magyarság* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, Bp., 1993, 159–165.

2 Vö. POMOGÁTS Béla, *A tárgyias költésztől a mitologizmusig*, Bp., 1981; GÖRÖMBEI András, *Költészetünk és a népi líra*, Alföld, 1984/12, 3–4.

3 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban* = Uő, „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 151–161.

4 GULYÁS Pál, *Út a Kalevalához*, Válasz, 1937/4, 198.

5 GULYÁS Pál, *A Kalevaláról* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 41.

6 GULYÁS Pál, *Út a Kalevalához*, Válasz, 1937/4, 199.

7 GULYÁS Pál, *Homéros 1936-ban* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 80.

8 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *i. m.*, 160.

9 GULYÁS Pál, *Homéros 1936-ban* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 78.

10 Vö. S. VARGA Pál, „...Az ember véges állat...” *A kultúrantropológia irányváltása a fel-*

világosodás után – Herder és Kölcsey, Fehérgyarmat, 1998, 71–77., ill. 81–93.

11 GULYÁS Pál, *A görög dráma jellegvédelme és változásai* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 81.

12 Uo., 89.

13 Gulyás Pál hagyományszemlélete sok rokonságot mutat Németh László harmincas évekbeli esszéinek tradícióértelmezésével. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A múlt jelenléte. Németh László és a Sorskérdések* = Uő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, 117–134. és SZIRÁK Péter, *Olvasásmód és ön(megértés). Hozzászólás a Németh László-esszék olvasástörténetéhez*, It, 1998/3, 482–492.

14 Vö. S. VARGA Pál, *i. m.*, 76.

15 Vö. uo., 85.

16 GULYÁS Pál, *A Kalevaláról* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 29.

17 GULYÁS Pál, *Egy százhusz éves „diletáns” irodalmi tanulmány. Domby Márton Csokonai életrajza*, Protestáns Szemle, 1937, 472.

18 GULYÁS Pál, *Madách*, Válasz, 1934/1, 44.

19 Vö. GULYÁS Pál, *Nyugaton át Kelet felé. Mély magyarság* = Uő, *Nyugaton át Kelet felé*, 162.

Jankovics József: *Ex Occidente...*

A tanulmánykötetet összefogó európa(iság)-élmény sajátos (el)beszélői pozíciót jelöl ki a közzétett írások szerzőjének. Ugyanis a felkínálkozó perspektíva, amely a magyar és európai késő reneszánsz/barokk periódus XVI–XVIII. századát fedi le, a tematikai változatosság ellenére is többé-kevésbé egységes történetné szervesül, a peregrináció „nagy kalandjának” és hőseinek Európa-járását, ennek előzményeit és konzekvenciáit exponálja. Ugyancsak az utazás – archetipikus jelentőségénél fogva is – teszi lehetővé, mind az egykori szereplők, mind a jelen irodalomtörténész számára a mérlegelő, összehasonlító, időben, illetve térben való előre- és visszatekintést. Ennek a tudós szemlélődésnek a gyakran rekonstruált *története* olvasható ebben a kötetben. És mert az *írás* jelentősége forrásértékénél fogva is rendkívüli, csak növekszik fontossága, mihelyt egy sajátos, élményszerű olvasat közvetítőjévé válik. Az itt közzétett tanulmányok nagy része szövegkiadásokhoz kapcsolódott, gyakran a saját kezűleg sajtó alá rendezett szövegek bevezető tanulmányaiként, vagy pedig közös szövegkiadási vállalkozást kísérő írásokként jelentek meg. Ez a sajátos szövegismeret, amely különleges olvasási módot tételez fel és érvényesít, olyan kijelentéseket tesz lehetővé, amelyek nagyon gyakran mikrofilológiai szinten implikálnak rendkívül pontos részletismereteket, mintegy érvényre juttatva a sajtó alá rendezés megkövetelte olvasási módot. Bár Jankovics József a *Gyöngyösi*-tanulmányban (60–74.) elismeréssel említi azt a *textológiai krimit*, amelyet Badics Ferenc bravúrosan megoldott, meglátásom szerint ő maga is gyakran vállalkozik ilyen vagy ehhez mérhető próbálkozásokra. Az (újra)felfedezés élményszerűsége gyakran átsüt a tanulmányok szövegén, nemcsak az argumentáció meglepetésértékű következtetései révén, hanem főként a bevett, hagyományozódott vélemények felülvizsgálásának, vagy az öröklődő irodalomtörténeti „misztériumok” megfjtési kísérleteinek következtében.

A kötet az Európa-élményben fogant írásokat három nagy tematikus egységbe szervezi. Az első rész („*Az üdő éjjeli gyászát levetette*”) impozánsan nyit. A kizárólagosan irodalomtörténeti szempontokkal, illetve beszédmóddal felhagyva antropológiaiként (is) értékelhető megközelítést érvényesít. Különben az egész kötetre jellemző az a fajta interdiszciplinaritás, amely bár meggyőző filológiai-textológiai ismeretre és gyakorlatra épít, gyakran kilép az irodalomtörténeti beszédteréből, és a társművészetek és főként -tudományok releváns vonatkozásait alkalmazza, ezeket értékeli. Jól körvonalazódik ez a tendencia a Rimay- és Madách-versek képzőművészeti vonatkozásainak (38–47.) tárgyalásakor. Ugyanakkor elismeréssel azonosíthatunk olyan témaköröket régebbi datálású tanulmányokban – a történetiség és a fikció, a történelem mint retorikailag megkonstruált olvasat –, amelyek a jelen irodalomtudományában

kerültek oly erősen az érdeklődés középpontjába (a Hayden White, Cullington, vagy Foucault révén népszerűsödő kérdéskörre utalok).

A második rész („Ez az írás legyen fegyver, pajzs”) meglátásom szerint a kötet legkompaktabb, legértékesebb része; túlzás nélkül állítható, hogy a Bethlen-filológia egyik alapját képezi. Túl a szövegkiadás jelentőségén (levelezés), az emlékirat létrejöttének történelmi és főként irodalom- meg eszméletörténeti kontextusának értékelése, a levelezés retorikai szempontú feldolgozása, végül pedig a levélíró és az önéletíró összehasonlítása nagymértékű, értékes hozzájárulást jelent a Bethlen-szakirodalom meglévő, hivatkozható eredményeihez. Újra előtérbe kerül a történelmi hitelesség kapcsán az a kérdéskör, amely már a Gyöngyösi-tanulmányban megelőlegeződött, és amely egyszersmind ígéretes perspektívákat hordoz az elkövetkező Bethlen-kutatás számára. Meggyőzőnek bizonyul a kortárs magyar puritanizmus és a Bethlen közti kapcsolat tárgyalása, hiszen a közvetlen Apáczai-, illetve Keresztúri-hatáson kívül a kortárs puritánus hatás jól felismerhető Bethlen emlékiratának szellemiségében. Jankovics József egy tradicionálisnak nevezhető vonulaton belül kérdez, hiszen a tarthatatlan világirodalmi analógiák (Montaigne és Bethlen kapcsolatának hipotézise) helyett a XVII. századi magyar irodalmi és művelődési párhuzamok relevanciáját részesíti előnyben.

A harmadik rész („Csináljunk Erdélyből egy kis Hollandiát!”) ugyancsak egy nagyon fontos szövegkiadáshoz kapcsolódik: az önéletíró fiának, Bethlen Mihály *Naplójának* közzétételéhez. Ez a rész – méltó befejezésképpen – meggyőző ellentétét rajzolja meg a szellemiségében is, nemcsak történelmi-politikai helyzetéből adódóan *moribunda Transylvániának* és a kortárs polgári társadalmú, gondolkodású Európának. Azok a kulturális különbségek, amelyek Bethlen Mihály feljegyzéseiben említésre méltó tények, Tótfalusi Kis Miklós értelmiségiként elszenvedett megaláztatásának kiváltó okai. Az ellentmondásosságában is európaian korszerű Erdély-imagó a peregrináció hagyományának és jelentőségének meghatározó voltát bizonyítja meggyőzően. A rövidített, angol változatban (József JANKOVICS, „Let’s Make a Little Holland of Transylvania.” *The Netherlands as seen by Hungarian Students = In Search of the Republic of Letters, Intellectual Relations Between Hungary and The Netherlands 1500–1800*, szerk. Arnoud VISSER, Nias, 1999, 67–71.) is olvasható gondolatkör – peregrinusaink Európa-képe – az inspirált kutatói szempontválasztás tanulságos példája, hiszen szerzőnk amúgy sikeres törekvése az elfogult vagy utólagosan visszavetített vélekedések kiszűrése, és egy tudományos, érdembeli álláspont kialakítása a felülvizsgált kortársi vélekedések alapján.

E kötet számadásként is elismerésre méltó, hiszen figyelembe véve a legkorábbi datálású tanulmányt, majdnem húsz év kutatói munkájának a gyümölcse. Az erudíció és a filológusi-történeti tapasztalat szerencsésen kiegészíti egymást, lehetőséget adva a kimondottan irodalomtörténeti és elméleti beszédmódok összebékítésére, harmonikus és jól működő, termékeny egyensúlyba hozására. (Bp., Balassi Kiadó, 1999)

TÓTH ZSOMBOR

Bodnár György: *Jövő múlt időben*

A paradoxonnak tetsző cím egy Komlós Aladár-nekrológból került a kötet élére. Bodnár Györgyöt megrendítik az idős Mester keserű búcsúszavai: hogy nem volt érdemes végigélnie a szörnyű századot, hogy az ember „kifogott rajta”, pedig a kezdet tiszta pillanatában az elképzelt jövő még szép volt, de megtagadott múlt lett belőle. Alfred Simon aforizmáját idézi ezzel kapcsolatban Bodnár: „Így játsszuk el a jelenben, hogy hiszünk abban a múltban, amelynek ragyogó jövője volt.” Az irodalomtörténész nem érheti be a személyes megrendüléssel, hanem a nagy csalódás magyarázatát keresve arra a felismerésre jut, hogy „a huszadik század irodalmi megújulásai – a zaklatott történelem közegében – előbb váltak múlttá, mint jelenné: a magyar irodalmi modernség története kezdések, megakadások és újakezdések sorozata”. Az ígéretes újakezdések sem kapcsolódhattak problémátlanul a korábbi kérdésekhez, hanem az újabb kor újabb „kérdéseivel és válaszaival” kellett szembe-síteniük azokat. Ezért az irodalomtörténetet, s tőle elválaszthatatlanul a kritikát is, olyan párbeszédként értelmezi, „amely a művek igazi létét, az örök értelmezést megjeleníti”.

A kötet, mint az Utószóból tudjuk, kisebb terjedelemben, de azonos címmel, már a nyolcvanas évek végén kiadásra készen állt, de a Szépirodalmi Kiadó összeomlása maga alá temette. A benne foglalt tanulmányok keletkezésének időrendjét tekintve részleges átfedések vannak *A „mese” lélekvándorlása* (1988) és *a Juhász Ferenc* (1993) című művekkel. Juhászra a mostani kötet csak emlékeztetésül céloz, de a kutatásával kapcsolatos verselméleti tanulságokat lényeges pontokon kamatoztatja; ennél szerveesebb a kapcsolat *A „mese” lélekvándorlásával*, amelynek alcíme „A modern magyar elbeszélés születése”. Hozzá képest, ha egyszerűsítve is, a *Jövő múlt időben* tárgya a modernség magyar irodalmi kibontakozása, irányzatai, periodizációja. A későbbi nehézkés külön-külön hivatkozásokat elkerülendő, előrebozsátom a cikluscímeket: *Párbeszéd a modernségről; Újraolvasás; A szocreál után, a posztmodern előtt; Kitekintés* (irodalom és filmművészet kapcsolatára). E fejezeteken belül általában az életművek vagy a művek kronológiája szabja meg a szerkezetet (Adytól Rónay Györgyig, Osváth Ernőtlől Örley Istvánig, Déry Tibortól Esterházy Péterig, Horváth Jánostól Bonyhai Gáborig). Ez a megoldás arányt és szimmetriát, hullámszára emlékeztető ritmust ad a kompozíciónak, egyúttal kitünteti azt a mélyebb alapgondolatot, hogy egyazon átfogó univerzális téma különböző aspektusairól és megközelítési módjairól van szó.

Premodern, modern (értsd: a modernség történeti szakaszai), a folyamatot részben keresztező szocreál, majd a posztmodern: ezek a periodizáció kulcsfogalmai, olyan kontextusban, amely nem állítja ezt a terminológiát merev ellentétbe hagyományosabb felosztásokkal, például a *Nyugat* három nemzedékét megkülönböztető tradícióval. Ezt a rugalmasságot szerencsésnek tarthatjuk; a *Nyugat*-kutatás aligha mond le szívesen a generációs időrendről, hiszen akkor a vitákat, az elvek összecsapását és azokat a poétikai változásokat, amelyek a folyóirat történetétől elválaszthatatlanok, absztrahálnia, tértől-időtől függetlenül kezelnie kellene.

A *premodern* Bodnár fölfogásában a naturalizmus és az impresszionizmus korszakát (stílusirányzatát) jelenti. Többek között Komjáthy Jenőt és Heltai Jenőt, a prózában Asbóth Jánost, Ambrus Zoltánt, Justhot és Bródyt sorolja ide. Ők a magyar

modernség elődei, de Komjáthy „filozófiai szimbolizmusa” nem fejlesztette ki magából a „szimbolista nyelvet”; a naturalista művészregény hőseiben pedig (Justhnál, Bródynál stb.) „párhuzamosan alakul az életérzés és a művészeti hitvallás”, de mivel nem találkoznak életszerűen, az egyik lirizmusként, a másik doktrinerségként érvényesül és hat a regényben. A leírással együtt Bodnár bírálja is a szóban forgó tendenciákat (elégg szigorúan például Török Gyula egyik regényének újraolvasása kapcsán). A *Sárarany* megítélésében is ráismerünk a hajlíthatatlan bíráló attitűdre. „A cím sugallatánál – mondja –, az egész mű nyers, vad és forró lávaömlése gazdagabb jelentéstartalmakat sejtet. Ezek összefoglaló neve a szenvedély lehetne, amelynek ábrázolására aligha alkalmas a *Sárarany* írójának módszere, a racionalizmustól soha elszakadni nem képes naturalista lélektan.” Az újabb (nem felületes) újraértelmezés azonban rámutat „a mű egészének naturalizmus-ellenes koncepciójára és kompozíciójára, a mitizáló szerkesztésmódra” (Margócsy István): itt az Embernek az Istennel és a balsorssal való olyan mitikus szembeszegüléséről van szó, amelyhez képest a „naturalista” (szociológiai, lélektani) szféra másodlagos ékítmény.

A *modernség* két korszakáról, fokozatáról szóló elgondolását Adyval kapcsolatos passzusában anticipálja Bodnár. Az új költészet „szótárának” forradalmasítása után Ady vállalta „a grammatikai mélységek felbolygatását”. Költészetében én-központú, de az ő én-je eljut „a minden titokig”: „már nemcsak a kisemmizettségében lázadó egyén, és nemcsak a társadalmi küzdelmek muszáj-Herkulese, hanem a »minden« foglalatata”. Ez még szimbolista modernség, de társadalmi tapasztalatai és a világháború miatti szorongása eltérítik a vers öncélúságától. Kései versei szemléleti és poétikai fordulat lenyomatát őrzik. „A *halottak élén* verseiben [...] hiába keressük a titokdárdákat: nagy szimbólumai eltűnnek, nyelvét kemény fegyelem alá vonja a végső menedékként őrzött és leszűrt gondolat, a dolgok és viszonylataik határozott vonalat kapnak, s a fenyegetettségben minden teher az én és a világ eszményére rakódik.” Ez a változás előlegezi és jelképesen magába sűríti a *Nyugat* első és második nemzedékének, a modernség első és második hullámának dialektikus kapcsolatát; a szimbolista teória képcentriskusságával szemben a következő nemzedékek poétikájában a költői tárgyiasság és a versmondattan, „az ismétléssel és párhuzamossággal” azonosított versszerűség kap főszerepet.

Az első szakaszban „A par excellence modernség közös nevezője [...] a művészeti autonómia lett, amelynek programja az alkotók szabadságának kiküzdésével kezdődött, s elvezetett az önálló művészi nyelv, az önálló belső törvények megfogalmazásához és érvényesítéséhez.” Innen ered az Ignótus-féle „kritikai kódex” alapeszméje: nincs egyéb törvény, „mint az Én-ek titkos és megragadhatatlan törvényszerűsége”. Bodnár ahhoz a Fülep Lajoshoz talál vissza, aki a századelőn (az 1900-as években) a legsúlyosabb érveket foglalta össze az impresszionista és individualista esztétikákkal szemben. Fülep szerint a közös művészeti törekvések felbomlása idején az egyén kénytelen magára támaszkodni; ha mindent feladunk, az egyént is fel fogjuk adni: olyan bázist (stílust) kellene találni, melyre az „egységes, hatalmas, monumentális stílus épülhetne”. Kíváncsi olyan realitásra, „amelyet a stílus hordozhat; az esetleges étellel szemben a lényegi élet foglalatata”. Fülep szembenállása a szubjektív énfelfogással mindazonáltal inkább képzőművészeti modellre (Cézanne) alapozódott, a kései Adyról teoretikus igénygel nem írt, Lesznai Anna- és Gellért Oszkár-kritikája pedig a választott példák közepszerűsége miatt nem válhatott átütő

erejűvé. Ezért gondolja Bodnár: „Pótolhatatlan vesztesége a magyar irodalomról való gondolkodásnak, hogy Fülep Lajos a maga hanem-jét nem írta meg.” A részleges rekonstrukciót levelezésének folyamatosan bővülő kiadása (F. Csanak Dóra szerkesztésében) talán mégis segíthetné; kitűnik belőle többek között ragaszkodása Elek Artúrhoz, Füst Milánhoz, Kner Imréhez; ismeri a *Pandora*, majd a *Válasz* nemzedékét; figyel például Szabó Lőrinc, Illyés, Kodolányi megnyilatkozásaira (nem csak az egyke dolgában), tanítványaként bánik Weöres Sándorral.

Fülep antiimpresszionizmusát és a metafizikai Én értékkritériumának megfogalmazását már a kései Ady költészete igazolta, „de az ebben sejthető korszakváltás csak a húszas évek elején vált nyilvánvalóvá”; „e második modernség megkülönböztető jegye [...] az antiszubjektivista én-felfogás, tehát az állandóság és az egyetemesség eszménye”. Elemzéseiben Bodnár e „második modernség” két fő elágazását követi: közvetve eljutott a „mítoszok közege”-hez; másrészt „önéletrajzi és szociográfiai” beszámolóiban szembesült a poétikai forradalommal. A mítoszi megoldás példái többek között Kaffka Margit biblikus történetei, Füst Milán *Adventje*, Kosztolányi *Nerója*, Mészöly Miklós *Saulusa*, távolabbról idesoroljuk Kodolányi *Boldog Margitját*, sőt egy Mándy-elemzést is, amelynek jellemző címe: *Mitologikus periféria*. Ebben a rövid dolgozatban a modern mítoszalkotásról szóló elméletét summázza: „A mi korunkban inkább a mítoszok hiányáról beszélünk, és meg sem kíséreljük a mai mitologikus funkciók felkutatását. [...] De a társadalom és a történelem mulékony díszletei mögött a mi századunkat is izgatja az egyetemesség. Voltak évtizedek, amikor az irodalom a bibliai és a történelmi mítoszt hívta segítségül, vagy a népköltészet közegetől remélte az élet hétköznapi és egyetemes tartalmainak integrálását. Mándy Iván a legnehezebb utat választotta, s a mítoszok funkcióiból csupán az egyetemes-ségre való törekvést őrizte meg. [...] Ezért építi le színhelyei és történetei körül a változó díszleteket, s tudatosan kiszakított mikrovilágában így alakíthatja ki korunk mennyeinek poklait és bugyrait.”

Bodnár – maga is elismeri – olvasóként jobban vonzódik a tág értelemben vett tényirodalomhoz, kiváltképpen kedveli az önéletrajzt, naplót, dokumentumot, esszét, a regények közül az önéletrajzi és korrajzi típusút; a monográfia és a regény kapcsolata teoretikusan is foglalkoztatja.

Sokak szerint Nagy Lajos *Kiskunhalom* (1934) című műve tört utat a két módszert ötvöző változatnak, idevágó gondolatait Bodnár is a Nagy Lajosról szóló rövid esszében bocsátja előre (*Egy műfaj – a születés pillanatában*). A *Nyugat* hős-kora után „az új irodalmi fordulatot a tárgyias ábrázolás felerősödése teremtette meg”. A szociográfia kultusza csak az egyik tünete az újromantikát föl váltó modernségnek, a szépirodalomhoz, a regényhez való kapcsolását pedig „a tárgyias ábrázoláshoz, az újrealizmushoz való alkati közelsége teszi lehetővé”. Illyés Gyuláról és Cs. Szabó Lászlóról, Lengyel Menyhért, Benedek Marcell és mások naplójáról, önéletrajzokról, emlékiratokról szólva Bodnár mindig elemében van, ha regényszerű vagy drámai jelleget fedez föl bennük. Mottóként lehetne kiemelni Szomory Dezső *A párizsi regénye* kapcsán föltett kérdését: „Vajon mi teszi regénnyé ezt az emlékiratot, s teszi-e egyáltalán valami, ami nem is akar megfelelni semmiféle kodifikálható regényfogalomnak?” Használóképpen fürkészi a csaknem szükségszerűen dokumentumokra támaszkodó

történelmi regény talányát, Kodolányiét vagy Cseres Tiborét. A történelmi regény lehet „kosztümös és feldíszített mű”, állhat felépíthető dokumentumok és áldokumentumok montázsából, de átlátszó didaxis nélkül sugalljon – a rekonstrukción túl – a megírás idején is korszerű gondolatot, ontológiai távlat tegye „többjelentésű metaforává”.

Mostanság zajló vitákban gyakran hangzanak el érvek (pro és kontra) a tudományos irodalomtörténet és a kritika funkciójának, műfajának, hangnemének kérdéséről, közös és főleg az eltérő jegyeiről. Domokos Mátyás például kapcsolatot fedez föl a „tudományosság agresszivitása” és a „meglévő kritika kompromittálódásának” folyamata között. Bodnár, közvetve vagy közvetlenül az erről folyó vitákra reflektálva, leszögezi: „nem teszünk értékkülönbséget az irodalomtörténeti és kritikai munkák műfaja között.” Józan belátásra vall ez a szemlélet: „újat” olvasva nem tehetünk úgy, hogy nem emlékszünk az előzményekre, a korábban keletkezett mű értelmezésében része van a későbbi irodalmi tapasztalatnak. Tersánszky-olvasatát például egyetemi hallgatóinak véleményére is hivatkozva, újszerűen módosítja. A műfajváltozatoknak terjedelmi ismérvei is vannak. Bodnár vállalja, hogy a „kidolgozott tanulmányokon” kívül olyan „felvillanásokat” is közöl, amelyek összefüggőbbé tehetik a gondolatmenetet, vagy egyszerűen apróbb ötletekkel, nüanszyi új felfedezésekkel gazdagítják a téma irodalmát. Részben ez a szerkesztői bátorság ébreszt rá az olyan monográfia-csírának nevezhető ciklusok jelentőségére, amilyen a Cseres-, a Mészöly-, a Fodor András-, a Hernádi-tanulmány, és még több hozzájuk hasonló.

Nyelvezetét mérsékelt tudományos esszéstílusnak lehet nevezni. Szabatos, nem tudálékos, idegen eredetű terminusokat érthető magyarsággal közvetít. Ítéleteiben rugalmas, különböző észjárásokba képes bekapcsolódni. Igyekszik egymástól jócskán eltérő gondolatmeneteket vagy értékeléseket „párhuzamosan” megérteni. Így történhet meg, hogy nagyra becsüli Rónay Györgynél az anekdota érdekében kifejtett nagyszerű apológiát, de nem vitatkozik Németh G. Béla elítélő véleményével egy nagyon jelentős Mikszáth-regény kapcsán. Ki kell emelnünk: ha csak egy-egy vagy néhány műről ír is, a teljes életművet vagy annak nagy részét végigolvasta, a kortársi szövegkörnyezettel és a szakirodalommal együtt: nem „elszigetelt” művekben gondolkodik, a hiteles értelmezés érdekében fölidézi a kort, az életrajzot, az irodalomtörténeti folyamatot is. Másokra is figyel, esszéjének tárgyával együtt a szerző személyére, speciális tudására és történeti szituáltságára is gondol; ragaszkodik a maga és (leginkább az intézeti) munkatársai szellemi, erkölcsi hiteléhez, ami nem tévedhetetlenséget jelent, hanem törekvést arra, hogy a tehetség, a felkészültség meg a változó korviszonyok bezárta háromszögben a tudós, a történész és a kritikus mondja ki, amit tud, és amit lehet.

(Bp., Balassi Kiadó, 1998)

CSÜRÖS MIKLÓS

Köszönet

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége
az *Irodalomtörténet* és az *Irodalomismeret* szerkesztői nevében
köszönetet mond mindazoknak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át
az 1999. évi bevallásnál a Társaságnak felajánlották.
Az így befolyt 112 193 Ft összeget az Arany János irodalmi verseny
kiadásainak részbeni fedezésére használtuk fel.

Számunk szerzői

BENEY ZSUZSA író, egyetemi tanár, Miskolc
CSÚRÓS MIKLÓS egyetemi docens, Budapest
DEBRECZENI ATTILA egyetemi docens, Debrecen
FODOR PÉTER doktorandusz, Debrecen
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, az MTA levelező tagja, Budapest
NEMESKÜRTY ISTVÁN egyetemi tanár,
Magyar Millenniumi Kormánybiztos, Budapest
SZUROMI LAJOS nyug. egyetemi docens, Debrecen
TAKÁCS JUDIT doktorandusz, Debrecen
TÓTH ZSOMBOR doktorandusz, Debrecen
WÉBER ANTAL egyetemi tanár, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbetítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Levél- és Hírlapüzletügyi Igazgatóságon
(LHI, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)

IRODALOMTÖRTÉNET

Bécsy Tamás, Bitskey István,
Borbély Szilárd, Csorba Dávid, Földes Györgyi,
Fried Ilona, Göndör András, Györke Ildikó,
Márfai Molnár László, Nagy Gábor,
Nagy Miklós, Németh G. Béla, Ratzky Rita,
Restás Attila, Szentesi Zsolt,
D. Tóth Judit, Vallasek Júlia



2000/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2000. LXXXI. évf., 4. sz.

Új folyam XXXI. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség
Kossuth Lajos Tudományegyetem
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet
4010 Debrecen
Telefon: 52/316-666/2220
Adminisztráció: Papp Eleonóra

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSEI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZICETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TARIJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

A Szemle-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2000/4. szám

BÉCSY TAMÁS	
Ontológiai drámaelméletről – 2000-ben	451
RESTÁS ATTILA	
Keckermann retorikái	
<i>(Fejezet a magyarországi retorikaoktatás történetéből)</i>	477
GÖNDÖR ANDRÁS–GYÖRKE ILDIKÓ	
Balladaszerűség és balladatörés Mikszáth novellisztikájában	
<i>(Dekonstrukció a mikszáthi balladaszerű novellában)</i>	498
FÖLDES GYÖRGYI	
A mese metafizikája és a magyar avantgárd	
<i>(Balázs Béla, Lesznai Anna és Kassák Lajos meséi)</i>	517
VALLASEK JÚLIA	
Kolozsvári közjáték	
<i>(Jékely Zoltán munkássága 1940–1944 között)</i>	537
FRIED ILONA	
Egy közép-európai sors – Balla Ignác	556
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ	
Esszémodalitás Márainál az <i>lhlet és nemzedékben</i>	565

Műelemzés

SZENTESI ZSOLT	
A visszavonhatatlan pusztulás víziója	
(Pilinszky János: <i>Utószó</i>)	572

Búcsú

NÉMETH G. BÉLA	
Szabolcsi Miklós (1921–2000)	588

Szemle

BITSKEY ISTVÁN	
Szörényi László: <i>Studia Hungarolatina</i>	592
D. TÓTH JUDIT	
Lobkowicz-kódex 1514	596
BORBÉLY SZILÁRD	
Kölcsey Ferenc Minden Munkái. <i>Szépprózai művek</i>	599
RATZKY RITA	
Margócsy István: <i>A romantikus Petőfi</i>	604
NAGY MIKLÓS	
Új válogatás Arany László életművéből	
<i>A délibábok hőse és egyéb művek</i>	608
CSORBA DÁVID	
Iter Germanicum	610
NAGY GÁBOR	
A Baka-líra „benső világteré”-ről	
Fried István: <i>Árnyak közt mulandó árny</i>	613

Ontológiai drámaelméletről – 2000-ben*

Huszonhat évvel ezelőtt természetesnek tekintettem, és ezért nem hangsúlyoztam az írott dráma meghatározásában azt a kiindulópontot, mely szerint csak azt a szöveget tekintjük drámának, amely Nevek és hozzájuk rendelt Dialógusok nyelvi formációjában létezik. Az egyik alapfogalomról, a szituációról részletesen szoltam. Noha utaltam rá, mégsem emeltem ki, hogy a legalapvetőbb fogalom a Nevek közötti viszonyváltozás; és hogy ez a műnem alapismérve. Továbbá nem kapott nyomatékot, mely szerint a drámában meglévő cselekvés azonos a viszonyok változásának előkészítésével, illetve magukkal a viszonyváltozásokkal.

Csak a könyv megírása utáni időkben elvégzett drámaelemzések során éreztem úgy, hogy a konfliktusos drámák természetét jelölő fogalmak közé fel kell venni az „eszközök” fogalmát. Vagyis azt, hogy a két fél (csoport) között csak akkor alakulhat ki konfliktusban realizálódó eseménysor, ha az el-lentétes akaratok és célok mellett mindkettőnek eszközei is vannak, hogy akaratát érvényesíthesse, célját elérhesse. Ezért a konfliktusos dráma természetét jelölő fogalmak kibővíülnek ezzel; a középpontos dráma természetét jelölők pedig azzal, mely szerint a viszonyrendszer középpontjába helyeződött alakokat az eszközök hiánya jellemzi.

Más fogalmakat újakkal helyettesítettem. Már 1974-ben is használtam a műnem és a műfaj fogalmát, a drámaszöveg egészét mégis modellnek tartottam. A későbbiekben a modell fogalmát helyettesítettem a műnemmél. Ennek oka elsősorban szemléletváltás volt. A könyv megjelenése utáni vizsgálódásaim azt eredményezték, hogy a megadott és értelmezett fogalmak a drámaszöveget ontológiai értelemben *létezővé* teszik. Ontológiai értelmezésben a műnem és a műfaj azért volt alkalmazható, mert fogalmaik nemcsak csoportosításra és nemcsak – mint a legtöbb műnem- és műfajelméletben – ismeretelméleti értelmezésként, hanem ontológiailag is, a szöveg létezőmivoltát tekintve is funkcionálnak.

A dráma elvont fogalmi meghatározását 1974-ben a következőképpen jelöltem: „azt a művet nevezzük drámának, az a műnem főnévi jelentése, ami egy

*Az eredetileg 1974-ben az Akadémiai Kiadónál megjelent *A dráma modellek és a mai dráma* közeljövőben megjelenő új kiadásához írt utószó.

eredetileg szituációba zárt életjelenség, élettartam megvalósulását – a szituációban levőség potencialitásából kilépve – cselekménnyé alakulását tükrözi; más szóval: az a műnem nevezhető drámának, amelynek minden lépése, etapa eredetileg egy szituációba épített potencia gyakorlati megvalósulása.”

Az imént említett változások, módosítások után a Dialóg-Campus Kiadónál, 1997-ben megjelent *A színjáték lételméletéről* című könyvem „A dráma ontológiája” című fejezetében a következőképpen rögzítettem a dráma műnemének ontológiai fogalmát: „Az írott dialógusokká vált nyelv csak a Nevek által elmondott Dialógusokkal beszélt viszonyváltozások révén történő, az író által utánzó tevékenységgel megvalósult aktuális célok (entelecheia). A viszonyváltozások olyan kezdetnek, szituációnak jelentéseiből bomlanak ki, amelyek potenciálisan magukban foglalják a viszonyváltozásoknak minden később szükségszerűen bekövetkező mozzanatait (megalkotható jelentéseit), ami által kijelölődik a viszonyváltozásoknak vagyis a cselekménynek a szükségszerű végpontja, vagyis a mű szövegéből jelentéssé váló cselekménynek a terjedelme.”¹

A dráma elvont fogalmának ehhez az ontológiai körvonalazásához Aristotelés *Poétikájának* és *Metafizikájának* összevetése, valamint G. Else *Poétika*-értelmezése révén jutottam.²

A műnem fogalmának ez a körvonalazása nem ad újabb vagy más értelmezést, csak bővebb, talán hitelesebb, mint az első, az 1974-ben megadott.

A modell fogalmának műnemre történt változtatása megkívánta, hogy a misztériumdráma megjelölést minden esetben a kétszintes dráma fogalmára igazítsam.

A konfliktusos és a középpontos drámák elemzése után olyan művekre is sort kerítettem, „melyekre csak részben alkalmazható a modell”. Ma úgy látom, hogy ezekre a drámákra pontosabb a „modell változatai”, mai értelmezésben a „műfaj változatai” fogalom. Mind a műnemnek, mind a műfajnak vannak változatai. A műnemé például azok a drámák, amelyekben az alakok közötti viszonyok akként formálódnak meg, mely szerint a viszonyoknak változniuk kellene, de nem, de mégsem változnak.³

Az 1974-es könyv legnagyobb részében drámaelemzések olvashatók. A most leírt, és több könyvemben követett változásokat, módosításokat úgy lehet az elemzésekbe beiktatni, hogy magukat az értelmezéseket nem érvénytelenítik. Ugyanis nem elsősorban drámaértelmezéseket írtam, hanem a műnem és valamely műfaj ismerveit – ma úgy mondanám: a szöveg drámaként való létező mivoltát – elemeztem. Ugyanakkor talán hitelesebbé teszik az elmondottakat, ha a viszonyváltozás fogalmát mindegyik elemzéshez hozzáveszük; illetve, ha az eszközök meglétét a konfliktusos drámákhoz, az eszközök hiányát a középpontos dráma fő alakjának ismerveit közé beszámítjuk.

Az 1974-es könyvem az írott drámáról szól. A színházzal, a színjátékkal való összefüggését, a kettő viszonyát csak kevéssé érintettem. Csak annyiban, hogy nem tartottam érvényesnek az írott drámának a színházi előadás szem-szögéből történő meghatározását vagy értelmezését. Nem tartom annak most, 2000-ben sem.

A II. világháború utáni évektől kezdődően hangoztatták rendezők, írók, a színházzal elméletileg foglalkozó szakemberek azt a nézetet, hogy a dráma csak a színházi előadásban vizsgálható, írott szöveggént nem, vagy lényegében hiteltelenül. Ez a gondolati tendencia azóta majdnem egyeduralkodóvá vált. A gondolat vagy a nézet mögött feltehetően az rejlik, hogy az írott dráma szövegében nem élő, csak szavakkal jelölt ember van, és nincs érzékileg érzékelhető hang és látvány. Ezekkel csak a színjáték látja el a szöveget. A színházi előadástól azt a realisztikus értelemben vett élethasonlóságot igénylik, ami Sztanyiszlavszkij metódusából következett. Azonban még ebben az esetben sem élet jelent meg a színpadon; noha az igény mögött az húzódik meg, hogy a színpadon élet van. A színpadon műalkotás van. Ebben a postscriptumban éppen ezért kell erre a kérdéskörre röviden kitérni.

A nézetnek, véleménynek több forrása és oka van. Mondják, hogy az írott dráma szövegébe be van építve előadásának lehetősége, feltétele, netán szükségyszerűsége is. Ennek érveként említik az ún. szerzői instrukciókat, továbbá azokat a dialógusokat, amelyekben valamely alak külsejének leírása formálódik meg, illetve azokat, amelyekben bizonyos megteendő cselekvéseket jelölnek. Az effajta szövegek azonban a regényekben is megtalálhatók. A szerzői instrukció problémájával *A dráma lételméletéről* és *A cselekvés lehetősége* című könyveimben, illetve például *Az írott szöveg és a színjáték*⁴ és *A Bánk bán instrukciói*⁵ című tanulmányaimban is foglalkoztam. Igyekeztem bizonyítani, hogy az instrukciók jelentős része a szövegnek csak dialógusokban rögzített volta miatt kerül a szövegbe. Élő emberek jelenlétében nem lehet valakinek a fizikai cselekvését hitelesen dialógusban megjeleníteni. Az instrukciók más része történeti-szociológiai okokból jelenik meg a szövegben.

Ezeknél lényegesebbek azok a tényezők, amelyeket az utóbbi évtizedekben a színházművészet produkált. Igaz, már a XVII. században átírták, módosították például Shakespeare darabjait a kor művészi szokásainak, ízlésének, színpadi konvencióinak megfelelővé. De a rendezői színház kialakulása óta vált ez elterjedtté. A színházművészet önálló művészeti ággá változott, az írott drámát nem tekinti interpretálandó szövegnek, s ez egyre határozottabban tette ezt a nézetet. A dráma és a színház viszonyát tekintve az utóbbi jelentőségét növelte és serkentette, hogy igen sok olyan szöveget adtak elő, amelyek nem tekinthetők irodalmi értékű szövegnek, ám színházi előadásuk elsősorú művészi értéket teremtett. Az utóbbi évtizedekben gyakoribbá, jelentősebbé nőtte ki magát az ún. tánc- vagy mozgásszínház. Létrejöttek a

posztmodern vagy – német nyelvterületen használatos szóval – a posztdramatikus színházi előadások, amelyekben a szöveg kevésbé fontos.

Mindezek ellenére talán hasznos, ha két, egyáltalán nem az elméletek, filozófiák perifériáin lévő értelmezési lehetőséget figyelembe veszünk. Mind a kettő fölöttébb gyümölcsöző lehet mind az írott dráma, mind a színházi előadás elméleti értelmezésében. Az egyik a jelelmélet. A színpadon minden jel, s azok a jelek, melyeket a színpad alkalmaz, metakommunikációs, illetve nemverbális jelek és jelrendszerek. A színész éppúgy nemverbális jelekkel teremti meg alakját, miként a díszlet, bútor, kellék, fény, zene, zöreij stb. is nemverbális jel. Ugyanakkor az írott szöveg csak verbális jelek, csak a nyelv által *van*; még azok a tényezők is, amelyeknek egyébként nemverbális a jelöltjük. A kétféle jelrendszer kétféle értelmezési lehetőséget hoz létre. A színházi szemiotika azt vizsgálta, hogy miképpen, hogyan működik az előadás.

A másik az ontológia. Ebből a nézőpontból a színjáték „ott és akkor” kezdődik, amikor valaki olyan valakit játszik mások számára, aki nem ő. Ez az attitűd a primér életben teljes mértékben elfogadhatatlan. Ugyanakkor a színjáték létének ez az alapismérve mind a primér élethez, mind az írott dráma szövegvilágához viszonyítva új és másik, különböző létsíkot, illetve új és másik, különböző létmódot teremt. Új létsík új létmódjában létező képződmény nyilatkozik meg mint színjáték. Szemben az írott dráma létsíkjától és létmódjától, melynek alapjait a verbalitás adja.

Az ún. primér életben létező embernek két létrétege van, természeti és társadalmi. Az írott dráma Név alakjának csak társadalmi létrétege van, de úgy megformálva, mintha lenne természeti létrétege is. Az írott dráma Név alakja helyébe úgy lép elő ember, hogy ő, a színész a maga természeti létrétegeire ráveszi-ráépíti a Név társadalmi létréteget. Az írott Dialógus átalakul élőbeszéddé. Így a színházi előadásban kettős létréteg létezik, egymásban, a konkrét megjelenésben konkrétan összefonódva. Az írott drámában csak a verbális Név van, a színházi előadásban a Színész és az Alak (a szerep). Az így létrejövő képződmény alapja a nemverbalitás. Az ontológia azt vizsgálja, miként létező a színjátékmű, illetve, mivel a létezőt speciális természete határozza meg, azt keresi, mi a színjátékmű természete.

Az ontológiához így csatlakoztatható a jelelmélet, a szemantika és a szemiotika.

Ezek a jelelméleti tényezők és az ontológiai tényezők egyértelműen különbözövé, más és más létsíkon és más és más létmódban létező képződménnyé teszik az írott drámát és a színjátékot. A saját meghatározottságához adekvát elemzés hitelesebb megértéseket és értelmezéseket tesz lehetővé.

*

A dráma modellek és a mai dráma című könyvemet többen, pontosan jelölve, strukturalistának, „strukturalista jellegű drámaelméletnek” értelmezték.⁶ Természetesen magam is elismerem, hogy ez az 1974-es könyv strukturalista.

A dráma lételméletéről és *A színjáték lételméletéről* című könyveim – mint a tárgyat megjelölő címek is jelzik – ontológiai elméletek.

Ebben a postscriptumban azt szükséges felvázolni, mi a különbség a strukturalizmus és az ontológia között, és hogy miért láttam szükségesnek a nézőpont ontológiára történő változtatását? Továbbá, ennek az ontológiának mi a viszonya Hans-Georg Gadamer és Hans Robert Jauss nézeteihez?

Természetesen nem lehet cél, hogy itt a struktúráról és a strukturalizmusról akár történeti, akár elméleti értelemben átfogó képet adjak. Annyit azonban meg kell jegyezni, hogy Magyarországon a hatvanas évek második felében jelentek meg tanulmányok a kommunikációelmétről, a strukturalizmusról, a struktúráról, a modellről. Nyugodtan állítható az is, hogy a magyar irodalomelmélet általánosságban véve is ekkor kezdődött; ezekbe az európai trendekbe kapcsolódva.

A strukturalista irodalomelmélet a nyelvnek tulajdonított meghatározó funkciót. Mégpedig akként, hogy a kifejezési formákat jelnek tekintette, de nem a jelöltre, hanem a jelölőre fordította figyelmét. Igen gyakran vették át Ferdinand Saussure *langue* és *parole* megkülönböztetését is, miként erre az 1974-es könyvben is utaltam. Ugyanakkor csak implicite volt meghatározó a dráma struktúráját tekintve a Név és a Dialógus mint a műnemre speciálisan jellemző nyelvi formáció. Helyette már a jelentés szintjén kialakítható fogalmat, a szituációt nyomatékosítottam mint a műnemet meghatározó fogalmat. Ez a kezdeti viszonyrendszer a Nevek által elmondott Dialógusok egymásra vonatkoztatott jelentéshálózatát jelölő fogalom, amely a drámák elején léte-sül. A jelentéshálózat jelöltjeit „életjelenségnek és élettartamnak” neveztem. És azt is hangsúlyoztam, hogy a dráma cselekménye ezt, a szituációban megjelenő életjelenséget tükrözi. A szituáció a drámaíróban formálódik meg, a drámaíró teremti meg. A szituációt összetett okhálózatként értelmeztem, vagyis nem egyetlen oknak, amelyből – ha értelmezzük – a „világ egyenes vonalú története” metonimikus értelmezése származhat.

A strukturalizmusnak megfelelően a dráma szövegét jeleknek, rendszerüket modellnek tekintettem. Olyan modellnek, amely a drámaíró és a befogadó közötti közvetítő, a jelentések „átszállítója”, s ez a funkciója. Vagyis a befogadó meglétét, funkcionálását is az egyik meghatározó szubjektumnak tekintettem. Végül a Név és Dialógus nyelvi formációjából következő jelrendszert mint közvetítőt, illetve ennek alkalmazását és az alkalmazás változatait rögzítettem. Tehát a kommunikációelmélet és a szemantika is benne volt a gondolkodásmódban. Véleményem szerint azért nem jelentett ez „eklektikus” szemléletet, mert ezek a diszciplínák szükségképpen megjelennek a strukturalizmusban. A strukturalizmusból következően természetesen a drá-

ma jeleinek viszonyait, a jelölő elemeknek és kombinációiknak rendszerét, „szabályait” vizsgáltam; vagyis a jelek „alatt” lévő struktúrákat elemeztem, azokat, amelyek egy bizonyos jelentéshálózatot szerveznek.

Használtam azonban – Hankiss Elemér tanulmányaiból kölcsönözve – az élmény fogalmát. Mind az íróra, mind a befogadóra értelmezve. A drámát az írói élmény olyan rögzítettségeként értelmeztem, amely vezérli a befogadóban kialakuló élményt. Az ekként alkalmazott fogalmat mégsem lehet az ún. élményesztétika egyik változatának nézőpontjából sem érteni. Nem a romantikus élményt és nem a szellemtudományi élményt (Erlebnis) értettem. Voltaképp csak a drámaíróban a dráma megformáltságához szükséges tartalmakat értettem az élményen. És ugyanígy, a befogadás során a befogadóban mozgósított tartalmakat. Későbbi könyveimben ezt előbb Objektum1 és Objektum2, majd Képződmény1 és Képződmény2 fogalmakkal helyettesítettem. Gondolatmenetemben nem jelent meg explicite az, hogy a befogadóban csak egy meghatározott tartalom alakulhat ki, de az sem, hogy különböző tartalmak.

Nyomatékkal szeretném említeni, hogy mindezek ellenére az 1974-es könyv a jelentéssel volt összefüggésben. De egy egészen speciális jelentéssel, amely akkoriban számomra sem volt világos. Csak azok a gondolati alapok voltak egyértelműek, amelyek a műnem és a műfaj fogalmai felé irányultak.

A Név, Dialógus, Szituáció, Viszonyváltozás egymásra vonatkoztatottsága olyan rendszert alkot, amelynek jelentése van. Ez a jelentés azonban nem az egyedi művek általában értett jelentése. Nem azonos azzal, amelyet általában használni, érteni stb. szoktunk rajta; nem azonos a befogadó által a hermeneutika vagy a recepcióesztétika szerint való módon megalkotott jelentésével sem. A Név, Dialógus, Szituáció, Viszonyváltozás egymásra vonatkoztatott rendszerének a jelentése egyenlő a műnem fogalmával. Vagyis, ez a rendszer a műnem jelentését adja ki. A szituációk konkrétumai, következtetések egy viszonyváltozás minémúsége egy újabb jelentést teremt, a műfajt.

Az ontológia lehetsége innen körvonalazódik.

A négy fogalom egyfelől megelőzi az egyes konkrét műveknek azokat az elemeit, amelyek az egyes művek jelentéseit vezérlik. Másrészt megelőzik az egyes műhöz való azon kapcsolatokat, *avagy a dráma és a befogadó azon viszonyát*, amelyek révén a jelentéseket a befogadó megalkotja.

A műnemeket manapság konvenciónak is szokták nevezni. Bizonyosan van is benne ekként értelmezhető mozzanat. A konvenció azonban korszakról korszakra változó jelentésű, változó a jelöltje és „tartalma” is. A dráma műneme azonban mindig a Név és a Dialógus nyelvi formációjában jelenik meg, az ókortól napjainkig. A konvenció, a szokás nem a nyelvi formációt, hanem az egyedi drámák megértését és értelmezését szokta áthatni. A különböző időszakokban a legtöbb drámában vagy a szerző szándékát, akaratát, egyéniségének lenyomatát, vagy a társadalmi haladás jelentéseit keresik,

vagy valamely mítoszét, vagy a tudattalan tartalmak manifesztálódásának, továbbá a hatalomnak és a zsarnokságnak, illetőleg a nemiség, a szex ilyen vagy olyan megnyilvánulásainak a jelentését alkotják meg a befogadók. És ez az igazi konvenció. Ám bármely jelentését alkották meg – például a *Hamlet*-nek –, mindig mint drámának a jelentéseit – és nem mint egy líra- vagy epika-műnek a jelentéseit – alkották meg. Illetőleg így lenne a jelentés adekvát. Sok esetben azonban a műegész jelentéseinek megalkotásakor nem veszik figyelembe, hogy a szöveg egészén belül a műnemnek és a műfajnak is van jelentése, amely áthatja a szöveg egészét, és így a szöveg egésze értelmezését és jelentéshálózatát is befolyásolja.

Ezért a műnemnek és a műfajnak határozottan ontológiai természete van. Mindezek alapján talán azt is mondhatom, hogy az 1974-es könyvem volta-képp drámapoétikai kérdéseket taglalt.

*

Természetesen az ontológiáról sem lehet itt részletesen szólni. Csak azok a tényezők fontosak, amelyek a továbbiakhoz elengedhetetlenül szükségesek.

Sok filozófus szemében manapság az ontológiának nincs igazán hitele. Az ontológia a világ egésze létező mivoltát és a létező létének meghatározó fogalmait keresi; és ezt a feladatot tartják lehetetlennek, megoldhatatlannak. Mondván: nincs egységes világ, nincsenek az egészre vonatkozóan érvényes rendszerek és értelmezések.

Ebben a gondolati helyzetben talán két apória is rejlik.

Az első az, hogy igen sok tudomány és tudományág rendszerben, struktúrákban, organizációkban gondolkodik. A rendszer, a struktúra elemek összekapcsoltsága, s ezáltal értelmeződik a rész is, az egész is. De van-e olyan meghatározott struktúra vagy rendszer vagy organizáció, amely valamiképpen ne kapcsolódna más struktúrákhoz, rendszerekhez, organizációkhoz? Mivel minden valószínűség szerint nincs, hol van az a „vég”, amelyen túl már nincsenek további struktúrák, rendszerek, organizációk? Ha nincs ilyen „vég”, akkor mégis csak van az egészre érvényes, az egészet átható-átfogó rendszer, struktúra, organizáció. Elvben még akkor is van, ha nem jutunk el a „végsőhöz”.

A másik apória épp az, hogy két rendszer máris van, vagy kialakulóban van, amelyek – miként az ún. nagy elbeszélések – meghatározó értékelő-minősítő viszonyrendszert, kapcsolathálózatot építettek-építenek fel; olyat, ami a problémaköröket éppúgy lényegében érinti, mint a mindennapi életet. Az egyik az ún. gazdaság, a gazdasági élet; a másik a globalizáció. A kettő persze összefügg.

Mind a gazdaságban, mind a globalizációban, illetve az alapját képező informatikában egyértelműen van rendszer, vannak rendszerek. Ha sem a

globalizáció, sem a gazdasági élet egészének rendszerét nem lehet pontosan meghatározni, kisebb egységeiknek felépítettségét, struktúráját, organizációját viszont lehet.

A problémakör értelmezhető akként is, hogy az egészét mégis áthatja valami, avagy valami mindenben „benne van”, s ez az élet maga; illetve elvont fogalmi meghatározásként: a VAN. Lehetségesnek tűnik, hogy egy-egy kisebb egység valamely rendszerének – esetleg épp a létező és a lét szemzőgéből, fogalmi rendszerével – a létező mivoltát keressük.

Ugyanakkor egészen bizonyos-e, hogy a posztmodern világban, az „orgia után” – ahogyan Baudrillard kifejezte – teljes mértékben és szükségszerűen érvénytelenek a gondolkodásnak, a megismerésnek és az értelmezésnek azok a fogalmai, amelyek az európai hagyományban eddig érvényesek voltak?

Az alábbi gondolatmenetben több szerző ontológiáját felhasználtam (Aristotelész, Aquinói Tamás, a modernek közül Nicolai Hartmann, Lukács György, Weissmahr Béla).

Az ontológia a létezők egységét, egységének fogalmait keresi. Ez az egység nem tárgyi; vagyis éppúgy nem tematizálható, mint maga a lét. Aristotelész ezt úgy fejezi ki, hogy a lét és egység nem szubsztancia, nem önálló létező. A lét egyedileg megismerhetetlen; éppen ezért még genusnak sem minősíthető.

A kiindulópont az, hogy mindennel kapcsolatban azt tapasztaljuk, mely szerint: VAN. A létet van-ként tapasztaljuk, s ez a van egyben a lét tapasztalata. A magyar nyelv alig (vagy: ritkán) használja a kopulát, a van-t. (Igen sok mondatot lehet mondani van nélkül.)

A van a lét elvont fogalma, amelyet a gondolkodás teremtett. A van mint léttapasztalat nem empirikus tapasztalat. Empirikus tapasztalat az, amikor valamit tárgyként meghatározható módon adott megjelenésében figyelünk meg; és ezt lehet tematizálni is. Az ember a világban tudatosan van jelen, s így önmagát megtapasztalja mint létezőt. Azonban önmagam vansága sem tárgyi, és nem tematizálható. Önmagukban még azok a fogalmak sem tematizálhatók, amelyek a lét határozmányai, s azok sem, amelyek abból vonhatók el, hogy tudatosan vagyunk jelen a világban. Ilyen elvonható fogalmak például a gondolkodás, akarás, döntés, elmúlás és megmaradás; továbbá egység és sokaság és másság; illetve tartam, viszony, megegyezés. Ezek mind reflexió révén megjelenő tudáselemek, bizonyos tartalmi adottságok. A felsoroltak egy része állapot jellegű, más részük folyamat jellegű.

Noha a létezőt tapasztaljuk mint létezőt, csak konkréciói tematizálhatók. A konkréció létesítéséhez szükség van valamely moduszra, amelyet a vizsgált létező természete javasol. A lét általánossága: a van, olyan egység, amelyhez reflexív viszonyban, az adott modusszal meghatározott létező a saját speciális vanságát mutatja fel. Ezt a megállapítást érvényesnek minősíthetjük a fizikai, növényi, állati és az emberi létezők esetében éppen úgy, mint az embe-

ri létrétegen belül a fizikai, pszichikai, szellemi létezőkében, sőt az államokat, intézményeket, a legkülönbözőbb emberi produktumokat illetően is. Egységről – amit a gondolkodás a van fogalmával jelöl – akkor beszélhetünk, ha találunk olyan fogalmakat, amelyek segítségével – és szigorú elemzéssel – megállapíthatjuk a tapasztalt dolgok létező-mivoltát; azaz ezeknek természetét, és ha a konkrét természet viszonyba hozható a van-nal mint a lét általános fogalmával. Ez a viszonybáhozatal viszont csak akkor lehetséges, ha a vizsgált dolog önálló, a vizsgálótól több vonatkozásban független, objektív. Aristotelés az ezeket jelölő fogalmakat nevezte kategóriáknak.

Az elemzést a *Kategóriatan*ban annak a nyelvi ténynek a meggondolásával kezdi, hogy mondhatunk szavakat szókapcsolatok nélkül; például ember, fut; illetve mondhatunk szavakat szókapcsolattal: az ember fut. A szókapcsolat nélkül mondható szavak Aristotelés szerint a következők: szubsztancia (például ember), mennyiség (kettő), minőség (fehér), viszony (kettős; kétszeres), hely (házban), idő (tegnap), helyzet (ül), birtoklás (cipős), akció (fut, vág), elszenvedés (megvágják).⁷

Ez az eljárás megkülönbözteti a szavak és kifejezések fő típusait, amelyek kapcsolatával mondat alkotható. A felsorolt kategóriák közül az elsőként említettnek, a szubsztanciának elsőbbsége van a többi fölött, mert soha nem állítmány, mindig főnév. Elsődleges szubsztancia például az egyedi ember; másodlagos szubsztancia, pontosabban: akcidencia a többi kategória, mert ezek csak valamely szubsztanciához kapcsolva létezhetnek. Másodlagos szubsztancia még a nem (genus) és a faj (species). Ez utóbbi kettő az elsődleges szubsztanciákban benne foglaltatnak.

A kategóriákat többféleképpen lehet értelmezni; a filozófia története során ezt meg is tették. Alapkérdés, hogy a mi felfogásunkban vannak-e, avagy felfogásunktól független alapismérvei, alapvonásai-e a létezőknek? Lényegesnek tarthatjuk, hogy ez a kérdés a természettudományos törvények jelentős részével kapcsolatban is feltehető.

Ontológiai értelemben a kategóriák, a fogalmak gondolkodásunk valódi szükségleteiből fakadnak. Értelmünk egyik meghatározó ismérve ugyanis, hogy a benyomásokat stb., stb. elrendezi. A nyelv „leírja és ugyanakkor besorolja, elrendezi és osztályozza mindazt, ami a világban előfordul (tehát az eseményeket, tárgyakat, tulajdonságokat, vonatkozásokat stb.)”.⁸

A nyelv azonban spontán módon jelöl és rendez el. A fogalom viszont pontosabban, tudatosabban. A fogalom gondolati tartalom. A fogalom akkor felel meg önmagának, ha bármennyire elvont is, „a konkrét valóra utal, azaz modellszerűsége ellenére mindig a léttapasztalat kifejezése”.⁹ Aristotelés szubsztancia és akcidencia fogalmai léttapasztalatokat fejeznek ki. Ha a fogalmakat, kategóriákat létstruktúráknak fogjuk fel – gondolkodásunk ezt megteheti –, akkor összességük is, bármelyikük is egy-egy állapotszerűségben értett rendszert alkot.

A szubsztanciát általában mint állandóan megmaradó és homogén egységet értelmezték. Ha elgondoljuk az állandóan *megmaradó* fogalmát, szükség-szerűen gondolnunk kell a *folyamat* fogalmát is; egyik fogalom sem gondolható el a másik nélkül. A két fogalom megvilágítása úgy lehetséges, hogy az állapotot a folyamatban alakul ki és szűnik meg. Ha így, akkor a folyamat az állapotok egymás utáni változását jelenti; vagyis az állapot a folyamat teljességét megjelölő fogalom. Ami pedig a szubsztancia homogén voltának tarthatatlansága után ma állítható, az az, hogy maga a szubsztancia az állapothoz közelít. Az állapot nemigen értelmezhető másként, mint elemei reális viszonyainak egymásra való vonatkoztatottségéből létrejövő összetett „alakzat”. Némely XX. századi filozófus szavával tartós képződmény (N. Hartmann), avagy olyan komplexum, amely maga is komplexumokból áll (Lukács György). Egyik fogalom sem azt jelzi, hogy homogén egységekből. A folyamat és állapot nem egymást kizáró fogalmak, hanem a létben belüli különbözőségek mozzanatai. Ezt azért kell hangsúlyozni, mert a lét – akár: a van – szempontja voltaképp nem engedi a szempontok egyértelmű, világos elhatárolását.

Ha egy szubsztanciát akár homogén elemekből szerveződött egységnek, akár nem homogén elemekből álló állapotnak, akár képződménynek tartjuk, valamiképp létre kell jönnie. A létrejövés olyan folyamat, amely magát a szubsztanciát, az állapotot, a képződményt létrehozza, de úgy, hogy valamely szegmentumában a folyamatnak van alárendelve, avagy a folyamat funkcionál benne.

Az egység és különbözőség többféleképpen értelmezhető. Ez a két fogalom csak a tárgyi, dologi szemléletben zárja ki egymást. Akkor tudniillik, ha a dolgokat homogén egységnek tartjuk, a dolgokat egyértelmű és többértelmű összetevőkre bontjuk. Az ontológiai szemléletben az egység és különbözőség a lét nagyobb összefüggéseinek aspektusai.¹⁰

Ha a létezők léteységét vizsgáljuk, eljuthatunk arra a gondolatra, hogy bennük az az egység, mely szerint a lét nyilvánul meg a különböző létezőkben, de különbözőképpen. Az emberek megegyeznek abban, egységesek abban, hogy emberek, de az is egységet jelöl, abban is egységesek, hogy különböző individuumok. Azt, hogy x és y egységesek abban, hogy mindkettő ember, az ember mivolt, az embernek a természete adja. Az emberlétnek természetesen megvannak az ismérvei. (Ezeket különböző tudományágak, például az antropológia vizsgálják.) Az a létmód azonban, ahogyan az emberlét x -ben és y -ban megvalósul, az különböző. Bizonyos ismérvek a közöst jelölik (x és y ember), ám különbözőségük ismérveinek is van jelentése: x ilyen, y olyan individuum. Ez a különbözőség is fogalmi egység. Az emberlét természetét megadó ismérvek minden egyes emberben kölcsönösen áthatolnak egymásba. A gépek esetében más a helyzet. Az autómotor is egységet alkot, azonban az autómotort alkotó elemek nem hatolnak át egymásba; legfeljebb

összehangoltan funkcionálnak. Az ember és a gép között ez *is* különbözőség; a gép és az ember egységet alkot viszont azért, hogy mindkettő van.

A szubsztancia, az állapot, a képződmény létrejön. Aristotelés szerint vagy természet, vagy művészet vagy spontaneitás útján. A létrejövéshez tevékenység, működés szükséges. Ha a létező létrejövése csak tevékenységgel képzelhető el, akkor a tevékenység és lét között azonosság van. Még akkor is, ha a tevékenységek – az aristotelési értelmű akciók – különbözőek is. Lehet például potenciális vagy még nem aktivizálódott tevékenység is. Ha lét és tevékenység között azonosság van, akkor mind az egységnek, mind a különbözőségnek az értelmezését a létrejövésben kell keresnünk.

Aristotelés a létrejövéshez négy okot rendelt. Az anyag-ok, a forma-ok, a ható-ok és a vég-ok egymásra vonatkoztatottságában haladó folyamat a létezőt azért teremti meg, hogy létrehozza a létezőnek mint létezőfajtának a természetét. Vagyis a négy ok úgy teremti a létezőt, hogy megteremti természetét, és ezzel összefonódva megteremti a vég-ok, a létező teljességét, az individualitást. Noha bizonyos tevékenységfajták esetében a négy ok közül nem a forma-ok a túlsúlyos mozzanat – lehet bármelyik –, a következőekben említendők miatt a forma-okról kell szólni. Ha a szobrász (ható-ok) az agyagból (anyag-ok) lószobrot (vég-ok) akar készíteni, az agyagot a ló általános formájával (forma-ok) egyesíti; ha emberszobrot, az ember általános formájával egyesíti stb. A ló vagy az ember általános formája a lovak és az emberek valóságban megfigyelt konkrét formájából általánosítással előállított fogalom, konkrétan nem létező. Ebben a szemléletben a forma-ok nem az anyag-okból bontakozik ki. (Miként az ismeretelméleti nézőpont mondja.) Ami a vég-okban az általános formán kívül létezik, az a létrejöttnek a teljességében az individualitás. Mivel az emberi tevékenységek túlnyomó többségében a létrejövés folyamata a vég-ok által vezérelt, a folyamatban az individuális a meghatározó. A létrejövés folyamatában lényegesen funkcionál ugyan az általános, mégis az individuálisnak van alávetve. A létrejövés folyamat-aspektusa tovább is realizálódik: immáron a vég-ok, az individuális létező jelentés-lehetőségében. A létrejött individuális képződmény immansz lehetősége a jelentés. A létrejött individuális vég-ok – például egy emberszobor – a létrejövés folyamatában elnyeri a különböző jelentések-értelmezések lehetőségét. Vagyis a létrejövésben két szubjektum cselekvése funkcionál: a létrehozó és a létrehozott jelentéseinek megalkotójáé.

Bizonyos esetekben – például épp a drámáiban, a tragédiában – az általános forma nem absztrakció útján, hanem folyamat révén alakul ki. Aristotelés a *Poétikában* úgy fogalmazza, hogy a dithyrambos kar az alapforma, amelyből előbb egy, majd kettő és végül három önálló alak lépett ki. Más vonatkozásban a kezdőpont a rögtönzés volt, majd az éneket felváltotta a beszéd; „...mígnem sok változáson átmenve a tragédia megállapodott, minthogy elnyerte önnön természetét”.¹¹ Vagyis a tragédia elnyerte azt az általános for-

mát, amelyet – véleményem szerint – Aristotelész a *Poétikában* rögzített.¹² A *Poétikát* azért lehet a tragédia, sőt a dráma *általános formájának* tekinteni, mert a megadott fogalmak a szövegnek mint dráaműnemnek a természetét jelölő ismérvek, s mint ilyeneket több, sőt, számtalan anyag-okkal lehet egyesíteni, számtalan ható-ok működhet, hogy más és más individuális tragédia, más és más individuális dráma jöjjön létre a vég-okban. A természetet mint a létező alaphatározmányát a *Metafizika* V. könyve 4. fejezetében írottakkal is lehet igazolni. „Azért mondjuk azután arról, ami a természet szerint van vagy lesz, ha már meg is van az, amiből természet szerint lett vagy van, hogy még mindig nem érte el természetét, ha nincs meg a formája és az alakja, [...] Természet aztán a forma és a szubsztancia, s ez a fejlődés célja.”¹³

Az általános forma – miként a másik három-ok és a *Poétikában* rögzített többi alapelv – természetesen ontológiai fogalom. Azok a fogalmak, amelyek az adott szövegnek *drámaként*, általános értelemben véve drámaként teremtik meg a természetét. A poétikai fogalommal a természetet műnemnek tartjuk. A műnem a szöveg drámaszöveggként létező mivoltának a természete.

A létrejött vég-okban ott van tehát a természet általános értelemben, és ott van a mindig változó konkrét történet, a mindig változó jellem – vagy más-ként minősíthető alak –, és az ugyancsak mindig változó nyelv, a helyzet, a cselekvés, a gondolkodásmód, amelyek a történetileg változó jelentések megalkotására adnak lehetőséget.

A műnem mint természetet jelentő fogalom nem jelöl logikai osztályt – amelybe ugyanis valami vagy beletartozik vagy nem –, inkább típus-jelölő fogalom, amelynek vannak variációi, átmeneti formációi is.

A dráma aristotelési értelmű forma-oka a XX. századi drámák tekintélyes részében – mondhatni csak kevés számú kivétel van – is érvényes. Igen sok drámában a cselekmény vagy az eseménymenet fontosabb a jellemnél; leszámítva egy-két abszurd és posztmodern drámát, mindegyikben van fordulat és felismerés; van kezdet, közép és vég (kivétel például a *Godot-ra várva*). Mindegyikben van nyelv, gondolkodásmód (érvelésmód, dianoia) és látvány. A nyelvezet mindegyikben dialógus; a mese (történet, mítosz) a dialógust váltó Nevek (jellem) közötti cselekvésekben, és nem az író általi elbeszélésben létező. Nem jelent műnemi, természetbeli változást, hogy a nyelvezet nem énekelt, hanem élőbeszéd, és az sem, hogy a katharizist különféleképpen értelmezik, s hogy a jellem fogalmától eltérő minősítést kaphatnak az alakok, a Nevek.

*

Utaltam arra, hogy a dráma műnemi ismérveit a strukturalista szemléletmód a maga nézőpontjából rögzíthette és rögzítette is. Mivel a strukturalizmusnak eredendően a nyelvészeti jelelmélet az alapja, az ekként vizsgált elemek

rendszert alkotnak. Olyan rendszert, amely modellként is értelmezhető; s így a műszöveg közvetítő a szerző és a befogadó között.

Utaltam arra is, hogy az individuális tragédia létrejöttét Aristotelés a *Poétikában* adta meg, és egyben meghatározta a dráma elvont, fogalmi természetét. Az ott alkalmazott fogalmak az elmélet szintjén lévő fogalmak. Ezek olyan fogalmak azonban, amelyekben potenciálisan benne van a legkülönbözőbb individuális drámaszövegekben való konkretizálódás lehetősége. Amikor ezen fogalmak közül bármelyiket konkréciójában használjuk, immáron egészük, összességük is komplexumokból álló komplexum, és egyenként külön-külön is azok. Az individuális drámaszöveg olyan komplexumokból álló komplexum vagy képződmény, amely a konkrét anyag-ok, a konkrét ható-ok és a konkrét forma-ok révén kapta meg a maga individualitását a végokban. Illetve maga a vég-ok az individualitás.

Ez a különbség a strukturalista modell és az ontológiai képződmény között. Az egyik közvetítést teremt, a másik természete révén a létezőt teremti meg.

A drámaszöveg Aristotelés megadott formaelvében a jellem és a nyelv egy-egy drámaszöveg észlelésében a Név és a Dialógus nyelvi formációjában jelenik meg. A viszonyváltozás a fordulat és a felismerés érzékelésében és értelmezésében. Mivel ezek a fogalmak konkréciói is megjelennek a legtöbb individuális dráma nyelvi megformáltságában, a természetet úgy minősíthetjük, mint a drámaszöveg állandóan megmaradó aspektusát. Egy-egy individuális dráma szövegének teljessége nyilvánvalóan soha sem csak az általános természetet megadó fogalmaknak a konkrécióiból áll, illetve tevődik össze. A drámaszövegben mint vég-okban ott van az anyag-ok és a ható-ok individuálissá formált textúrája is, és ezek együttesen teszik *létezővé* a drámaszöveget. Vagyis: az általános természetet jelölő, de individuálissá változott fogalmak konkréciói a szöveg egyéb – gondolkodásmód, stílus stb. – individuálissá formált változataival együtt teszik ezt az adott szöveget éppen az adott, az individuális drámaszöveggé *létezővé*; és nem például epika-szöveggé *létezővé*.

És ennek, az egész individuálissá formált textusnak vannak mindig változó jelentéslehetőségei, amelyeket az adott befogadók alkotnak meg. Ez azt is jelenti, hogy az individuális drámaszövegek pontszerűségben léteznek, amelyeknek a sorában, történetiségében ott van az állandóság, az állapot és a folyamat egyaránt. Állapot az állandó természet, folyamat pedig a befogadók által az individuális drámaszöveggel való diszkurzusban megadott mindig változó jelentés. Ezért lehet azt állítani, hogy az állandóság, az állandóan megmaradó nemcsak *létezővé* teszi a szöveget, hanem – épp mert minden drámaszöveg természete – a befogadók által megalkotandó jelentéshálózat adekvátságának az irányát és keretét is kijelöli. Az irányt és a keretet a drámaszöveg átnyújtja a befogadónak.

Így, ebből az ontológiai értelmezési nézőpontból a drámaszöveg megfelel a lét alaphatározmányainak: a létező állapotnak és folyamatnak az egysége. Az állapot: a természet, a folyamat: a változó jelentések. Továbbá megfelelnek annak is, hogy a létező az általánosnak és az individuálisnak az egysége. Mivel a műnemet jelentő fogalmak csak keretet és irányt adnak a jelentésképzésnek, ez is megfelel a lét azon alaphatározmányának, mely szerint az általános az individuálisnak van alávetve. Az így értelmezett drámaszövegben a *műnem tárgyiasságként* létezik. A műnem fogalma így nem *genus proximum* – hiszen alá van vetve az individuálisnak –, hanem az összes létező szövegváltozatok közül az egyiknek – a drámaszövegnek – a természete. A műnem – más megfogalmazásban és hangsúllyal – csak természete a drámaszövegnek, ami által az individuális szöveg változó jelentéshálózatai adekvát megalkotásához ad irányt és keretet. Hiszen a drámaszöveg általános természetét jelölő általános fogalmak tartalmai, például a viszonyok tartalma, maguk is individuális tartalmakká válnak.

Aristotelés szerint a létező igazi természete abban van, ami szubsztanciális és változatlan egyszerre. Egy háznak számtalan attribútuma van. Az ontológia nézőpontja viszont azt vizsgálja, ami azt a természetét adja meg, hogy a ház: óvó-védőhely.¹⁴ A dráma esetében is csak azt vizsgálja, ami szubsztanciális és változatlan: a műnemet mint természetet.

Analógiával is kifejezhetjük ezt. Ontológiai értelemben az analógia a nyelv általános tulajdonsága. Nemcsak felismerhető módon átvitt értelemben alkalmazhatjuk – például egészséges ember, egészséges táplálkozás. Ha az analógiát egész mondatokban mondjuk, túlhaladunk a csak fogalmi megismerésen és a megkülönböztetést is jelöljük. Ha a drámaszöveg természetét és az ember természetét hozzuk analógiába, mondhatjuk, hogy az ember általános természete úgy járul hozzá egy individuum természetének meghatározásához, mely szerint ennek az individuumnak van immáron konkrét természeti létrétege, fiziológiája, biológiája stb., és immáron konkrét társadalmi létrétege, pszichikuma, intellektualitása, szellemisége stb. Az „immáron konkrétan” azt jelöli, hogy egyediek az adott individuumban. Ha a drámaszövegeket egymással hozzuk analógiába, mondhatjuk, hogy az individuális drámaszövegek egymással létszerű analógiában vannak: van egységük – a természetük – és van különbözőségük – az individuális vanságuk –, s ez a két elv jelöli a létszerű analógiát. És igen lényeges, miként Weissmahr Béla írja: a „létszerű analógiáról való tudásunkat kell eredendő megismerésnek tekinteni, mellyel szemben az elvont fogalmi ismeret [például a drámaszöveg természetének, a műnemnek elvont fogalmi ismérvei – B. T.] csupán másodlagos.”¹⁵ A *vanság*, a *van* noha mindig elsődleges, csak individualitásában tematizálható.

Itt a gondolatmenetbe közbe kell iktatnunk egy kitérőt. A XX. században a műnem fogalma jószereivel elvesztette jelentőségét. Elsősorban a New Criticism óta csökkent értelmezhetősége. Mindazonáltal a század közepétől különböző elvek alapján és így más és más értelmezésben többen alkalmazták. A chicagói iskola tagjai (R. S. Crane és mások) Aristotelés nyomán beszélnek műnemről, mint azon elvek hasonlóságáról, amelyek a műveket az érzelmi hatások elérése céljából szervezik. Northrop Frye néhány, régóta alkalmazott műnemfogalmat (komédia, románc, tragédia, szatíra) az archetípusokkal és az évszakokkal hozta vonatkozásba, azon az elvi alapon, mely szerint a négy műnem az emberi képzelet állandó formáit testesíti meg. Ezt reprezentálják az archetípusok, megfelelően a négy évszaknak. A strukturalista nézőpont sem veti el a műnem fogalmát. A műnemet olyan kódnak és konvenciónak tekinti, amely ugyan korról korra változik, de mindig közvetlen kapcsolatot teremt az író és olvasó között. Maurice Mandelbaum Wittgensteinnek a „családi hasonlóság” gondolatát alkalmazza. A laza csoportokat alkotó művek hasonlósága így nem lényegi ismérv, „csak családi hasonlóság”,¹⁶ vagyis korántsem hasonlóak mindenben. A recepcióelmélet képviselői is használják a műnem fogalmat, noha nem elméleti írásaikban, hanem amikor egy-egy költő vagy regényíró művét értelmezik. Bár hozzá kell tenni, hogy korántsem ontológiai értelemben, hanem tartalmilag, a művek egésze jelentéshálózatának részévé téve. Mellőzik azoknak a kategóriáknak a jelentését, amelyek csak a műnem fogalmát jelölik és jelentik.

*

Ebben a kérdéskörben említeni kell Gadamer és Jauss nézeteit azért is, hogy megvizsgáljuk, mi a viszonyuk az iméntiekben vázolt ontológiához. (Az alábbiakban az eredeti művek mellett felhasználtam Abrams már említett munkáját. Vö.: 16. jegyzet.)

Mielőbb azonban erre rátérnék, csak jelzésszerűen, de mindenképpen említeni kell, hogy más műértelmezések is léteznek, s nem is az irodalomelmélet periferiáján. Ezek az elméletek mind megegyeznek abban, hogy valamilyen elvetik azt a gondolatot, mely szerint a mű értelmezésének, jelentésének határai lennének, hogy a mű kifejezi az igazságot; és éppen ezt az egy igazságot vagy jelentést foglalja magában. Vagyis elvetik, hogy a mű statikus. E. D. Hirsch különbséget tesz a jelentés – amely a szerző szándéka szerint jön létre – és a jelentőség között, ami a befogadó által önmaga számára létesített jelentés. J. Greimas a nyelvben találja meg az értelmezés kulcsát; magjában egy sajátos fogalommal: az izotópia fogalmával. Wayne Booth számításba veszi a műben „benne foglalt szerzőt”; ezzel szemben Wolfgang Iser a „benne foglalt olvasót”. (Igen hasznos lenne, ha nemcsak Gadamer és Jauss műveit fordítanák magyarrá, hanem Iseréit is.) Iser a texttel foglalkozik, a text feltá-

róló potencialitásaival. Ontológiai nézetek is léteznek, a magyarul is olvasható Roman Ingarden és Nicolai Hartmann munkáiban. Jauss-szal szemben – aki elveti a struktúrát – Ingarden az irodalmi mű struktúráját tartja lényegesnek. Fontos ontológiai ismérve a „kitöltetlen helyek” megléte. Ő Husserlt követi, aki szerint az ontológia a dolgok lényegére irányuló vizsgálódás; míg a fenomenológia a dolgok felfogására, percepciójára irányuló.

Mindezzel a rövid utalással csak azt kívántam jelezni, hogy korántsem csak Gadamer és Jauss nézetei vannak és hatnak ma az irodalomelméletben. Mindazonáltal azért érdemes itt az ő nézeteiket megvizsgálni – persze csak az ontológiával való összefüggésben –, mert az utóbbi évtized magyar irodalomelméletében főként az ő munkáik terjedtek el.

Gadamer az *Igazság és módszer*ben hosszan szól a műalkotás ontológiájáról. Éppúgy, mint Martin Heidegger a *Lét és idő*ben, igen sok terminusra osztja az ontológia fogalmát: jelenvalólét, nálalet, magunkon-kívül-lét, dolognál lét, néző-lét stb., stb. A műalkotás létmódjának a játékot tartja, de nem a szokásos jelentésben. A játék nem az alkotó és nem az élvező viselkedése, nem is lelkiállapot, hanem a játékostól függetlenedett játék a létmód. A játéknak mint a műalkotás létmódjának is van további létmódja, s ez a létmód az önmegmutatás. A játék képződmény, amely „jelentéses egész”; „De a képződmény is játék”.¹⁷ Mindazonáltal egy Diltheytől elinduló hermeneutikát ír. Ennek meghatározó fogalmai először is a temporalitás és historicitás. Ez a kettő az állapotszerűség és a folyamat – vagyis ez a két ontológiai fogalom – minden emberi lény elválaszthatatlan része. Valaminek a megértése az értelmezés (interpretáció) aktusát is magában foglalja, s ez nemcsak az olvasott nyelvben érvényes, hanem mindenféle tapasztalatban. A műhöz való kapcsolathoz hozzárendeli a dialógust és az összeolvadást. Ez a következőt jelenti. A befogadó a texthez odaviszi saját „előzetes megértését”, amelyet horizontnak nevez, s amelyet saját időbeli személyességének különböző összetevői alkotnak. A műnek magának is megvan a horizontja, például az az irodalmi-művészi, szociális stb. konvenció, amelybe beépül vagy amelyet megtör. A két horizont a befogadó és a szöveg dialógusában olvad össze. A szöveget ezért nem autonóm tárgyként kell kezelni, s így elemezni és részekre osztani. A műalkotás nem tárgy, amely „szemben áll a magáért való szubjektummal”.¹⁸ Az olvasó mint Én a jelen időbe van belehelyezve, s kérdéseket intéz a szöveghez mint Te-hez. Befogadási nyitottsággal engednie kell, hogy a szöveg válaszoljon, ezáltal újrafogalmazza a befogadó kérdéseit a befogadó számára. A szöveg megértett jelentése mindig esemény, amely a két horizont – amit az olvasó hoz a szöveghez és a szöveg az olvasóhoz – összeolvadásában történik meg. Az esemény és a történik fogalmai azért meghatározóak, mert kiemelik, hogy a megértés folyamat és aktus. Már ennyiből is nyilvánvaló, hogy a létező két alaphatározmányából csak a folyamatot veszi figyelembe, az állapotot nem. A szöveg megértésének szerinte nincsenek szabályai, nin-

csen meghatározott és érvényben lévő-maradó jelentése sem. Helyes és igaz megértés nincsen, mivel a jelentéshálózatot a szöveg és a mindenkori befogadó alkotja meg a dialógusban, amelyben a horizontokat összeolvasztja. A jelentéshálózat: itt és most nekem megtörtént jelentés.

A továbbhaladás érdekében ismét hangsúlyozni kell, hogy mind Gadamer, mind Jauss teljes mértékben elveti a műalkotás tárgy-mivoltát; és a művet az ember szubjektív birodalmába helyezi. Szándék szerint ezzel a műalkotás maradéktalanul „az enyém” lesz, s ezt még akár a művészet teljes humanizálásának is minősíthetnénk. Hiszen így valóban egyértelműen az én személyes tulajdonom a mű. De persze csak akkor lehetséges, ha a műalkotásnak egyetlenegy aspektusa avatódik a műalkotássá: a megértett jelentés, az alkalmazható értelmezés.

A megértést különbözőképpen értelmezi Gadamer és Jauss. Gadamer szerint a befogadó belép a hagyományozási folyamatba; a szöveg horizontja és a befogadó horizontja összeolvad, és ezen az alapon alakul ki a megértés, és így értelmezhető az a gadameri megállapítás, hogy a megértés kulcsa a hatástörténetben van. A hatás azonban a jelentés. A különböző korok befogadói által megalkotott jelentések azonosak a mű létevel. A jelentés így folyamat, amelyben semmiképp nincs olyan VAN, amely a folyamaton belül, a folyamatban megszilárdult létező, szubsztancia, azaz amely a folyamaton belül valamilyen állandó rögzültséggel bírna.

Jauss úgy véli – felhasználva mások Gadamer-kritikáit –, hogy csak passzív megértés az, ha két horizontnak (látószögnek) egy új horizonttá (látószögge) történő egyesülése eredményezi a megértést. A „saját tapasztalatot kell tartalmilag játékba hozni és az idegen horizonthoz közvetíteni, hogy egy új jelentés horizontja elnyerhetővé váljon”.¹⁹

Jauss elméletében tehát a két horizont és a kettő közötti közvetítés lehetne az a kiindulópont, ahonnan feltáruhlathatna a mű mint létező.

A befogadó horizontja a szöveg által meghatározott *hatás*, és ez az „irodalmon belüli” horizont. A másik a címzett által meghatározott *befogadás*, és ez „a mindennapi élet világához, egy adott társadalom olvasójához tartozik”,²⁰ része tehát az irodalmi-esztétikai, pszichológiai és szociális elem. A szöveg-olvasó viszonyt ezt a két oldalt „mint az értelem konkretizálódásának két mozzanatát”, mint „két horizontot kell megkülönböztetni, megállapítani és közvetíteni”.²¹

A mű horizontjában „benne van” a befogadó „előzetes tudása”, a korábbi olvasmányok emléke, a stílus és a forma konvenciói, a műfaj *ismert* műveihez való implicit viszony stb. Ezek egy jó része persze eleme lehet a befogadó horizontjának is, a befogadó elvárásaival; a mű által létrehozott érzelmi állapotokkal; a kezdet által a közép és a vég iránti várakozásával, a fikció és a valóság ellentétének ismeretével stb.²² Jauss befogadója, olvasója azonban az

„általánosított” olvasó; vagyis nem egy meghatározott csoport tagja, akkor sem, ha a befogadó saját horizontjának még a szociális elem is a tartozéka.

A két horizont közötti aktív közvetítés a megértés. „Az interpretátor fel kell használja saját tapasztalatát is [az olvasó az adott társadalom olvasója – B. T.], mivel a régi és az új forma, a probléma és megoldás múltbeli horizontja csak továbbközvetített formájában, a recipiált mű jelenlegi horizontjában ismerhető fel újra.”²³

A közvetítés kétségkívül aktus, cselekvés, de mindig egy szubjektum tevékenysége. Az értelem és az értelmezés dialektikáját, a horizontok összeoldódását – állítja Gadamer, és ezt Jauss is elfogadja – meg kell hogy előzze a kérdés és a válasz dialektikája. „Valamit megérteni eszerint annyit tesz, mint valamit válaszként érteni, és közelebbről: a saját véleményét [a befogadóét – B. T.] a másikon [a művön – B. T.] válasz útján próbára tenni”²⁴ – írta Jauss.

Ha így értelmezzük a műalkotás és a befogadó viszonyát, hogyan határozhatjuk meg a művet mint létezőt? Maga Jauss írja, hogy az a nézőpont, amelyből a horizontot feltárul, egyben és egyszerre másvalamiktől „való eltekintést implikál”.²⁵ Vagyis mind a két horizont szükségszerűen csak azokat az összetevőket fogja egybe vagy tartalmazza, vagy azokból áll, amelyeket az adott én, az adott befogadó és az adott időbeli nézőpontja láttat. A hermeneuták tiltakoznak az ellen, hogy itt szubjektív mozzanatok, illetve tényezők jelennek meg. Hiszen – mondják – a mű horizontjában benne van a kánon, a konvenció, a műfaj ismert normái, az adott mű irodalmi környezetének ismert művei stb.; és ezek nem a szubjektivitás termékei. Az azonban – akárhogy minősíthetjük is – csak egy szubjektum válogató tevékenysége, hogy a tőle független, mások által is megismerhető és értelmezhető kánontól, konvenciótól, a környező művekből, a műfaj normáiból stb. miket interiorizált. Nem lehetséges, hogy minden befogadó egyfelől az irodalmon belüli, másrészt a mindennapi élet világához tartozó horizontból ugyanazokat válogassa ki, ugyanazokat interiorizálja és ugyanúgy értelmezze. Vagyis a válogatás szubjektív; és így a saját maga által összeállított horizont, az ő horizontja alakul ki. Minéműségében és minőségében a befogadó válogató tevékenysége révén igen sok vonatkozásban azonosak; de végső soron egyediékeszeriek.

A két horizontnak a befogadó által kialakított adottsága legfeljebb különböző mértékig szubjektív: de mindenképpen egyéniségéhez szabott lesz. És az ezzel a modusszal kialakított horizontok között ő, az adott befogadó közvetít, hogy a megértés, a jelentés létrejöhessen. Ezt úgy érheti el, ha párbeszédet folytat a művel. A hermeneutikának egyik alaptétele szerint „Valamit megérteni [...] annyit teszi, mint valamit válaszként érteni”, de Jauss maga teszi hozzá, „hogy a »párbeszédbe lépni a szöveggel« fogalmazás itt szükségszerűen *metaforikus marad*, mert az értelmezőnek magának kell a másik szöveget inszeníroznia ahhoz, hogy a szöveg megszólalhasson, a feltett kér-

désre válaszolhasson, s végül egy »hozzám szóló kérdésként« érthessem”. Ehhez még egy nagyon lényeges megjegyzést fűz: „egy áthagyományozott szöveg *csak a kérdező számára* válhat kérdéssé”.²⁶ Ezzel persze utat nyit a szubjektivitásnak. Ezt csak megerősíti, hogy a szöveggel való párbeszéd a szöveg horizontjának a saját horizonthoz való „közvetítő megértés végrehajtási formáját igényli”;²⁷ „a kérdés így tehát az adott én kérdése, a válasz a kérdező számára válasz, hiszen; a kérdés is, a válasz is az ő sajátja. A mű így csak „ürügy”, netán katalizátor a két horizont közötti közvetítés számára. A szerző eltűnik, a befogadó maga lesz a szerző.

Ha a mű jaussi megértését és jelentését ontológiai kiindulópontból nézzük, nem találjuk a létező objektivitását; nem találunk szubsztanciát. A kérdés azonban az, hogy kiiktatható-e az ontológiából, ami önmagában megragadható, vagyis az aristotelési értelmű szubsztancia? Igaz, az első pillanatban vitatható, hogy a megismerhető ugyanolyan-e a megismeréstől függetlenül, illetve a megismerés előtt, mint a megismerés után?²⁸ Az itt jelentkező aporia éppen az, hogy megváltozik-e, módosul-e a létező – például a mű – azáltal, hogy megismertük? Feloldani azzal szokták, például Weissmahr Béla, hogy ha valamit megismerhetőnek nevezünk, ezzel már a megismerő megismerésére vonatkoztattuk, vagyis: már valamit megértettünk. Itt lényegében azonosság van a megismerés előtti és a megismert létező között. A különbözőség „csak” a megértésben van. Ha különbözőképpen értjük is, ugyanazt értjük különbözőképpen, a megismerés előtt és után. Másrészt különbség tehető materiális és formális tárgy között. Ám ennek a kettőnek a megkülönböztetése is az azonosságon belüli: vagyis, az egyedi, a létmodusszal meghatározott egyedi akár materiális tárgy, akár formális tárgy, önálló, szubsztanciális létező: azon egység alapján, hogy mindkettő létező. Ha valami létmodusszal meghatározott létezőként van, akkor nem lehet, hogy ne létezzék. Egy mű meghatározott létmoduszát csak akkor lehet érvényesíteni, ha a mű létmodusza a vansággal kerül viszonyba. Persze minél pontosabban határozzuk meg a létmoduszait, annak a létezőnek a természetét, annál szűkebben határoztuk meg létét. (Lásd például a létező dráma létmoduszait, amelyek szűkebbek az irodalom létmoduszainál.) A modusz meghatározása természetesen gondolkodás terméke. De, aminek a létmoduszát a gondolkodással meghatároztuk, annak előzőleg léteznie kellett; a vansággal való viszonyban mindenképp: vagyis potenciálisan magában foglalja létmodusza meghatározásának lehetőségét; sőt éppen ezen és ezen létmodusz meghatározásának lehetőségét. Más modusz funkcionálását javasolja a drámaszöveg és más létmodusz funkcionálását például az irodalom mint intézmény. A meghatározandó szubsztancia még nyelvfilozófiai értelemben is tárgy, mert egy bizonyos szempontból, ami a modusz, szóval megnevezhető. A fogalmi tárgy ontológiai ismérve ugyanis, hogy tárgy, „annyiban, amennyiben

ez és ez, tárgy mint ez és ez”;²⁹ vagyis a moduszokkal (az ez jelöli) meghatározott tárgy a tárgy.

A Jauss által megállapított horizontoknak és a közvetítésnek nem az az ontológiai problémája, hogy a két horizont összetevő elemei egyrészt sokfélék, másrészt sok elemük csak a szubjektum válogatásából kerül a horizontokba; sőt még az sem, hogy a közvetítés nem minősíthető szubsztanciának, lévén, hogy aktív cselekvés, vagyis a befogadó akcidienciája. Ontológiai problematikusága éppen az, hogy nincs itt semmi, ami szubsztanciának minősül. A mű sem. A mű voltaképp – miként utaltunk már rá – „ürügy” a horizontok közötti közvetítés számára. Így nem a műről beszélünk, hanem itt is, mint Jaussnál mindig, a jelentésről; a befogadóról mint szerzőről. A két horizont sem hordozza azokat az ismérveket, amelyek alapján szubsztanciának lennének minősíthetők. A közvetítésnek már a fogalma is kizárja ezt a lehetőséget.

Az ontológiának ebből a nézőpontjából voltaképp akcidiencia a két horizont is, a közvetítés is. Olyan akcidienciák ezek, amelyek nem egy szubsztancia akcidienciái; és – Jauss alapján – nem is lehet megmondani, minek az akcidienciái. Azonban – a magunk részéről úgy gondoljuk –, hogy amihez ezeket az akcidienciákat hozzákapcsolhatjuk, a befogadó, az ő személyessége és személyisége. A befogadót minősíthetjük ezen az alapon szubsztanciának; őt, mint a művet – vagyis kizárólagos tényezőjét –, a jelentést megalkotó befogadó-szerzőt.

Aristotelés alapján a jaussi közvetítés, a jelentés horizontja a befogadónak a műhöz való viszonyaként – vagyis a szubsztancia egyik akcidienciájaként – is értelmezhető; azért is, mert a horizontokat a saját nézőpontjából, a saját idejében és helyében – újabb két aristotelési akcidiencia! – alkotja meg, és így hozza létre a jelentést. Ebben az összefüggésben – s ezt Jauss nagyon határozottan állítja – az értelem, a jelentésalkotás: cselekvés. A jelentés – mondják a recepcióesztétikában – mindig történő jelentés; vagyis: cselekvés. A cselekvés a szubsztancia egy újabb akcidienciája, a megtörténéshez szubsztancia szükség, hiszen ezt csak valaki hajthatja végre.

Ontológiai nézőpontból a recepcióesztétika tehát a szubjektumra, a befogadóra alapoz és épít mindent, a horizontokat is, a megértő jelentést is.

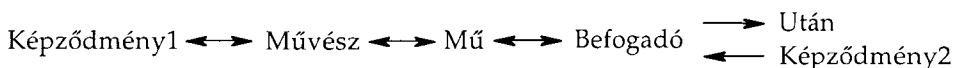
Ez a gondolatmenet Jauss nézeteit nyilvánvalóan kívülről, egy Aristotelés alapján kialakított ontológia szemszögéből nézte. Azon szemszögéből, amelyet – több más nézettel együtt, például Hegelével, részben Kantéval és Wolfgang Kayserével stb. – meghaladni kívánt. Éppen azért, mert ők a szerzőre és a létrejövés folyamatára koncentráltak. Mivel kívülről néztük Jauss elveit, azt lehetne mondani, hogy ez lényegében felesleges volt, hiszen Jauss nyíltan deklarálta az Aristoteléstől és a többiektől való eltávolodást. De azt is, hogy nincs szerzői teleológia és nincs tárgy, szubsztancia sem. Mégis, talán azért volt fontos ezeket elmondani, mert a jaussi elvek horizontjával való közvetítés fogalmával az általam képviselt ontológiát esetleg jobban lehe-

tett megvilágítani. 1974-ben azt írtam, hogy az elmélet úgy alakul, mint a cseppkő. Sem az előbbieket, sem a következőket nem mondanak ellent régebben kidolgozott elméletemnek. Mindazonáltal újabb csepp az elmélet kövéhez, amelyet teljesebbé tesz.

*

Jelenleg – éppen az 1974-es könyv tárgyköre és az iméntiekben elmondottak miatt ugyanis – azt a kérdést tehetjük fel, hogy miként értelmezhető a műnem mint szubsztancia, mint a drámaszövegek állandója, és ehhez miként kapcsolható a jelentés mint történeti folyamat.

Először emlékeztetni kell arra, hogy a magam drámaelméletében a Műnek mint komplexumnak, a létező mivoltát még öt más komplexum egymásra való vonatkoztatása teremti meg. Az „ábra” a következő:



Ahhoz, hogy a Mű létező legyen, tehát két Képződmény is szükséges. A Képződmény1-nek összetevő elemei többek között azok a poétikai és szociális tényezők, amelyek a Művész Művet létrehozó tevékenységébe beépülnek. A pszichológia, a művész-egyénségbeli aspektus stb. a Művész-komplexum részei. A Képződmény2-nek ugyancsak részeit adják a Befogadóba beépült tartalmak; többek közt ennek az előzőekben megismert művekről való ismerete, értelmezése; továbbá mindazok a szociális tényezők, amelyek éppen az adott Mű befogadása során funkcionálnak. A Befogadó-komplexumnak részei az ő pszichológiai, intellektuális, szociológiai stb. meghatározói. A történetiség biztosított, hiszen a Képződmény1 a Mű megszületésének időszakából „áll össze”, míg a Képződmény2 a befogadás időszakából.

Mindazonáltal egyik Képződmény sem szubsztancia; egyértelműen a szubjektumok – író és befogadó – komplexumaihoz tartoznak. Ezért az első két Komplexum az „ábra” állandó komplexumai; az utolsó három pedig a változó komplexumai. Az állandó és a változó a Műben találkozik; abban a Műben, abban a drámaszövegben, amelynek ugyancsak vannak állandó és változó elemei.

Több könyvemben utaltam arra, hogy csak azt a szöveget, azt a művet nevezzük drámának, amely a Név és a Dialógusok nyelvi formációjában kerül a befogadók elé. Ezek önálló elemek, amelyek kölcsönösen feltételezik egymást. Ontológiai alapfogalom, hogy a szubsztancialitás és relacionalitás kölcsönösen feltételezik egymást. Tökéletesen igaz, hogy az egyik szót a befoga-

dó minősíti Névnek és más szavakat Dialógusoknak. Ezek azonban érzéki benyomások alapján történő megnevezések; éppúgy, mint bármelyik tárgyé. Ezen nyelvi formációk miatt nem csak egy-egy befogadó ismeri el azonnal az adott szöveget drámaszövegnek. Ha az ókortól kezdve a befogadók mindegyike így jár el, akkor a befogadók egyéniségétől, történelmi szituáltságuktól független fogalomnak kell az ezen az alapon kialakított drámafogalmat tekinteni. Lehet persze „tartós konvenciónak” nevezni; ám ekkor is a szubjektumok attribútumaitól független ennek a szövegfajtának az a fogalma, hogy: dráma. Ez a poétikai tényező tehát a befogadók Képződmény2-jének mindenkor része.

Az már viszont nem érzéki benyomáson alapuló megnevezés, hogy a Nevek között a Dialógus révén viszonyok vannak. Azonban az élet közvetlen tapasztalata, hogy a dialógus a beszélők között viszonyt létesít, vagy ha dialógust váltanak, közöttük viszony van, ez a dialógus létismérve; s ezt a befogadó a közvetlen élettapasztalata alapján átviszi a szövegbeli Nevekre és Dialógusokra is. A Név, a Dialógus és a Viszony fogalmának létesítésében is érvényes, hogy a megismerés, a tudás nem kizárólag az érzékileg felfogható fragmentumok észlelése révén alakul ki. A *tudatos* megismerés mindig hozzájárul az érzéki adatok befogadásához. Vagyis: az ún. primér életben is aktív, cselekvő attitűd érvényesül, s ez az aktivitás: a gondolkodás. „A »gondolkodás«, az értelem valami tartalmi mozzanattal is hozzájárul a megismeréshez.”³⁰

A drámaszöveg formális tárgyi mivoltát a Név és a Dialógus adja meg, és a legintenzívebb funkcionáló akcideniciája a Dialógus révén a Nevek közötti Viszony. Szemben az epika- és a líraszöveggel, amelyek esetében sem az érzéki benyomás nem nyújtja, sem a gondolkodás nem eredményezi, hogy a szöveg egésze nevekből és hozzájuk rendelt dialógusokból áll; és azt sem, hogy a szövegvilág egészét a nevek közötti viszonyok hatják át. A Neveknek mint szubsztanciáknak a beszéden (cselekvésen) kívül természetesen további akcideniciái vannak. Mind a szubsztanciális, mind az akcidentális tényezők elvont fogalmakként létezőek, *nem* – (genus) – fogalomként; Aristotelés szerint a *nem* is szubsztancia, hiszen beépül az elsődleges szubsztanciákba. Ezek az elvont fogalomként létezők konkrét moduszokat kapnak minden konkréciónak esetében.

És ha egyértelmű, hogy ennek az – aristotelési és a nyomában kialakult, módosított – ontológiának a nézőpontjából is következtethető, hogy a jelentés létrehozása a befogadó aktivitása, akkor ez mégis csak úgy lehetséges, hogy a jelentés az akcideniciák terméke. Itt lényeges különbséget kell tenni. Ebben az ontológiában ugyanis nem kizárólag a befogadónak mint szubsztanciának a helyzetéből, elszenvető, reá ható mivoltából, illetve nem az ő további akcideniciáiból származik a jelentés, hanem a műnemből mint szubsztanciából is, a szöveg természetéből is. A dráma egész szövegének a jelentéshálózatában

benne van a szöveg természete. A szöveg természete nem az egész szöveg természetét jelöli, amihez a jelentések is hozzájárulnak, hanem a létező fajta természete, a műnemnek mint szubsztanciának a természete. A szöveg *természetéből* ezért nyilvánvalóan elsősorban nem az adott egyedi dráma jelentéshálózatai származnak, hanem az, hogy a szöveg: dráma. Ezzel együtt az is, hogy a szöveg egészét speciális létezőként, drámalétezőként lehet csak értelmezni és mint drámaként létezőnek a jelentéseit megalkotni a befogadónak az akcideneciák alapján.

Ebből az is következik, hogy csak a Név, illetve akcideneciái – viszonyváltató dialógus, szituáció stb. – azonosak a tárgyiassággal. Még hozzá azért, mert ezek *állandók* minden konkrét drámában mint létezőben; és ezek a műnem ismérvei. Vagyis nem az „egész” dráma szubsztancia. Mivel az akcideneciák a szubsztanciának további léthatározmányai, módosulásuk jelentheti a *nem* fogalom változását. De – miként említettük – azonosságon belüli változásokat. Az akcideneciák változása a szubsztanciát csak járulékosan változtatja.

*

A recepcióesztétika nem ismeri el a műnemet mint olyan fogalmak jelentését, amelyek a műnemet mint szubsztanciát építik be egy-egy drámaszövegbe, avagy „helyezik el” benne. Jausz Racine-ról és Goethe *Iphigeneiájáról* írott tanulmányában sem szól a műnemről; a történeti jelentéseket elemzi. Az el nem ismerés legfőbb oka talán a művel való dialógus meghatározó volta. A műalkotást teljes mértékben szükséges én-nek minősíteni, vagyis tárgyiasságát megszüntetni, hogy a művel való dialogikus viszony fogalma ebben az alkalmazásban, ebben az értelmezési keretben érvényesíthető lehessen. A tárgy nem képes dialógust folytatni, a tárgy nem képes válaszolni. A tárgynak lehet ilyen-olyan tulajdonságot, ismérvet stb. tulajdonítani, lehet ráprojeциálni ezt és azt. Ám azáltal a befogadó birtokba veszi a tárgyat, legalábbis fogalmi értelemben, és nem válik vele eggyé, azaz nem így válik énje alkalmazható részévé.³¹ A tárgy persze lehet másság és így tanulságot vonhatunk le a vele való viszonyból; ez a viszony azonban nem minősíthető dialogicitásnak. Így a processzusban, az aktusban nem jelenik meg a történés; a viszonyban ott marad a logika, a szemlélet, az ok és okozat stb. Vagyis mindazok a fogalmak és ismérvek, amelyeket a recepcióesztétika érvénytelenített.

Az is kétségtelen, hogy Gadamernek és Jausznak vannak előzményei, utalnak is rájuk. Mégis azt mondhatjuk, hogy az európai intellektuális hagyományban nemcsak az ő elveik és az ő fogalmaik vannak jelen. Jelen vannak az okság, az egység, a tárgy, a tárgyiasság fogalmak és a Lyotard és Baudrillard stb. által leírt posztmodern állapot valamely részében, szegmentumában is, mint a megértés és az elrendezés fogalmai. Sem a mai tudományból,

sem a mai mindennapi életből nem lehet kiiktatni a tárgyiasságot, a logikát; sőt a birtokbavételt sem.

Nemcsak a Platontól induló hagyományban van helye a három műnemnek, az olvasói beállítódottság is műnemi keretekben értelmez. Még akkor is, ha a műnemeket – akár Platon óta – konvenciónak, szokásrendnek és nem lényegbeli, fogalmi általánosságnak minősítjük. Az olvasói beállítódottság mégis ezt a szempontot foglalja el. Vannak olyan kiadványok, amelyek egy kötetben összegyűjtik Shakespeare drámáit, elbeszélő műveit és szonettjeit. Ha egy drámánál nyitjuk fel, azonnal érzékileg észleljük, hogy nem szonett van előttünk. Ez az érzéki észlelés megadja a szövegfajtát mint tárgyat. A megismerő megismerési struktúrájából vagy akár nézőpontjából vezethető le a megismerés. Az észlelés, szemlélet, megismerés útja elvezet ahhoz, hogy az adott szöveg: dráma. Ez a kantianus nézet nem válik hitetlenné még Wittgenstein „nyelvjátékai” ismeretében sem. Mint Wittgenstein mondja, a nyelv nem írja ugyan le a tényállásokat, ám bármely nyelvjáttékkal bizonyos összefüggéseket értünk és értetünk meg. Ha a drámaszöveg nyelvi formációja egy nyelvjáték, akkor a Név és a Dialógus nyelvi formációjából – ebből a nyelvjátékból – vezettük le a dráma műnemet mint egy szöveg speciális természetét. Összefüggésük és az ebből adódó fogalmak jelentése – hozzáátéve Aristotelés egyéb fogalmait – jelölte a műnem általános fogalmát. Vagyis a műnemhez is az egyik nyelvjáték segítségével juthatunk el, nemcsak a közvetítéssel a jelentéshez. Úgy is fogalmazhatjuk, hogy az előzőekben levezetett, megadott műnem fogalom egyértelműen immanens poétikai, drámapoétikai viszonylatok rendszere – legalábbis a jaussi nyelvezetben. Az ontológiai nézőpont nyelvezetében a drámának nevezett szövegcsoporthoz mint létezőnek a természete, s ez voltaképp immanens poétikai viszonylatnak is nevezhető. Ezek olyan „jelformák”, amelyek az adott szövegben úgy szerveződnek, hogy a befogadó a tárgyra irányultság értelmében viszonyuljon azokhoz, mint a szövegben rejlő műnemi fogalmakhoz. Az ehhez a csoporthoz tartozó szövegfajtákkal intertextuális viszonyban vannak; ontológiai nézőpontból létszerű analógiában vannak. A műnemet jelölő jelformák mint komplexumokból álló komplexumok nem a valóságra vonatkoznak, hanem a valóság jeleinek (az ember neve és az előbeszéd) jeleként (Név és Dialógus) hozzák létre a szövegnek létező mivoltát. A műnek a természete nem írja elő, hogy az íróra vonatkozóan keressük: „ki beszél?”, nincs is mögötte semmiféle episztemológiai szubjektum, hiszen a műnemet jelölő fogalmak jelentése általános jelentés. A műnemet jelentő nyelvi jelek ennek a szövegváltozatnak a létrejövési folyamatában jönnek létre a Név és a Dialógus nyelvhasználatára.

Ugyanakkor egy-egy drámaszöveg nemcsak a műnemet jelentő jelek halmaza. Hanem az egész nyelvi textusé. Éppen ezért a szöveg egésze nem minősíthető tárgynak. De VAN tárgyszerű a szövegben: éppen speciális ter-

mészete, ami itt a szubsztancia, és ami miatt a szöveg: dráma. És ez bizonyítja, hogy itt létező VAN: az individuálissá konkretizálódott műnem, ami a textnek benne foglalt szubsztanciája. A műnem a szöveg egészében konkretizálódik, noha a text egésze nyilván nem csak szubsztanciájából áll. Ez a szövegek állandó aspektusa, amelynek mint szubsztanciának vannak további akcideniciái; a változó nyelv és történet, hely, idő, helyzet stb. És ezek alkotnak olyan jelentéshálózatot, amelyből a befogadó megalkothatja a létet, vagyis a történetileg változó jelentéseket; a maga Képződmény2-jében lévő összetevő elemek alapján.

A létrejövő szövegváltozat az író teleológiája alapján kapja meg szubsztanciáját, műnemét, speciális természetét; hiszen a szerző tételez drámaszöveget, és nem epika- vagy líraszöveget. A szöveg egészének a jelentését pedig a mindenkor befogadó teremti meg. Így a mű mindkét ontológiai fogalmára – szubsztanciájára és akcideniciáira – érvényes a lét egyik alaphatározománya, mely szerint a létező és léte és a tevékenység azonos. Az író tevékenysége következtében válik létezővé a tartós képződmény, a szubsztancia, az állapot, a természet; miként a befogadó tevékenysége révén válik létezővé a folyamat, a történetileg változó jelentések sora. A műnem mint szubsztancia, vagy mint állandóan megmaradó képződmény a folyamatnak, a jelentésmegtörténéseknek a bensője.

Egy drámaszöveg horizontja magában foglalja az előző drámaszövegek természetét jelölő fogalmak jelentését éppúgy, mint a saját text természetét jelölő fogalmak konkretizált jelentéseit. És ebben a vonatkozásban a szöveg szubsztancia-magja teremti meg a lehetőségét, hogy a befogadó által meghozott jelentéseknek keretet és irányt adjon. A létezőnek, a műnemnek, a szubsztanciának a konkrétá váló természete jelöli ki az irányt és a keretet. Így egy drámaszöveg jelentései és értelmezései adekvátak lesznek ahhoz, hogy drámaszöveget, és nem epikaszöveget értelmezzünk.

A keret olyan, mint egy körcikk végtelenbe nyúló, széttartó két oldala.

1 BÉCSY Tamás, *A színjáték lételméletéről*, Dialógus-Campus Kiadó, 1997, 85.

2 Gerald ELSE, *Aristotele's Poetics*, The Argument, Leiden, 1957.

3 L. BÉCSY Tamás, *A cselekvés lehetősége*, Bp., Magvető Kiadó, 1987.

4 L. Színház 1979/1. szám.

5 L. Színház 1980/7. szám.

6 L. például BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997. VILCSEK Béla, *Az irodalomtudomány „provokációja”*, Bp., Eötvös-Balassi Kiadó, 1995.

7 A példák egy kivételével: David ROSS *Aristotle* című könyvéből valók: London, Routledge, 1995. With A New Introduction by John L. ACKRILL.

8 WEISSMAHR Béla, *Ontológia*, Bécs-Budapest-München, Mérleg Kiadása, 1992, 85.

9 WEISSMAHR, i. m., 65.

10 Vö.: WEISSMAHR, i. m., 89.

11 ARISZTOTELÉSZ, *Poëtika*, 49/a, ford. RITOÓK Zsigmond, Pannon Klett Kiadó, Matura, Bölcsélet sorozat, 1997.

- 12 L. BÉCSY Tamás, *A Poétika és a mai műnemelmélet*, Antik Tanulmányok, 36/1992, 1–17.
- 13 ARISZTOTELÉSZ, *Metafizika*, V/1015/a, ford. HALASY NAGY József, Bp., Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, 1959.
- 14 Vö. ROSS, *i. m.*, 163. és 170.
- 15 WEISSMAHR, *i. m.*, 85.
- 16 Vö. H. ABRAMS, *A Glossary of Literary Term*, Harcourt Brace College Publishers. Genres címszó. 1999⁷.
- 17 H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 97.
- 18 GADAMER, *i. m.*, 88.
- 19 H. R. JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás* = *Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris Kiadó, 1997, 285.
- 20 JAUSS, *Esztétikai tapasztalat és hermeneutika* = *Id. köt.*, 145.
- 21 JAUSS, *i. m.* = *uo.*
- 22 Vö. JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* = *Id. köt. 52. és köv.*
- 23 JAUSS, *Az irodalomtörténet...* = *Id. köt.*, 69.
- 24 JAUSS, *Horizontszerkezet...* = *Id. köt.*, 293–294.
- 25 *Uo.*, 275.
- 26 *Uo.*, 294.
- 27 *Uo.*
- 28 L. például AQUINÓI Tamás, *Contra Gent. IV.*, 14.
- 29 WEISSMAHR, *i. m.*, 118–199.
- 30 *Uo.*, *i. m.*, 49.
- 31 Bár Gadamer alkalmazás, applikáció fogalmával kapcsolatban l. KISBALI László, *A filológia bosszúja, avagy Gadamer esete a pietista hermeneutikával* = *Művelődéstörténeti törekvések az újkorban. Tanulmányok Keserű Bálint tiszteletére*, Szeged, 1997, 263–279.

Keckermann retorikái

(Fejezet a magyarországi retorikaoktatás történetéből)

Bartholomaeus Keckermann (1572–1609) retorikai fő műve, a *Systema Rhetoricae* első ízben 1606-ban jelent meg, és egy olyan újfajta logikai rendszer alapján tárgyalta a retorikát, mely az arisztotelizmust és a rámizmust próbálta egyeztetni. Keckermann Németországban a legnépszerűbb szerzők közé tartozott, és a protestánsok közül csak Dietericus és Vossius retorikai munkáinak volt az övéénél több kiadása.¹ Szülővárosának, Danckának (a mai Gdańsk Lengyelországban) a *gymnasium*át elvégezve 1590-ben a wittembergi, később az altdorfi egyetemre iratkozott be, majd 1592-től a heidelbergi egyetem hallgatója. Itt lett „*sanctae linguae professor in Academia Heidelbergensi*”, majd 1602-től a danckai iskola élén állt.² Heidelbergi korszakában számos magyarral került kapcsolatba, ez az idő a heidelbergi magyar peregrináció fénykorának kezdetével esik egybe. Itthoni ismertsége, kedveltsége jelentősnek mondható, nagy számban maradtak fenn hazai könyvtárainkban teológiai, politikai, logikai, de retorikai munkái is, és az egykori könyvlistákon még gyakrabban fordul elő a neve.

Szenci Molnár Alberttel közeli kapcsolatban állott, utóbb dictionariumához is üdvözlőverset küldött.³ Az 1628-ban Frankfurtban megjelent *Systema Logicae tribus libris* című művének előszavában például így emlékezik meg magyar barátairól:

Nem érkeztem volna el ennek a munkának a kiadásához, ha engem – az elismerés miatt a nemzetüket is feljegyzem – néhány magyarnak a logika iránti különleges igyekezete és hihetetlen szorgalma (*singularis quaedam industria et incredibilis in Logicam ardor Ungarorum aliquot*) nem ösztönzött volna művemnek csiszolgatására és újbóli átgondolására. Ugyanis miután két esztendeje néhány ilyen nemzetiségű hallgató, mind korukat, mind felkészültségüket tekintve éretten, részben hazájukból, részben máshonnan a mi Akadémiánkra jött, és előttem a filozófia, de különösen a logika iránt hatalmas vágyat és egyedülálló odaadást mutatott föl, sőt kitartóan azt követelték tőlem, hogy ennek a tudománynak a mindenre kiterjedő összefoglalását szabályokkal, magyarázatokkal, és oktató példaként egyéni olvasmányokkal felékesítve közreadjam. [...] Munkámban nem kis része van magyar barátaimnak, akik engem hallgatva egyrészt mohó kíváncsiságukkal, másrészt állhatatosságukkal az én igyekezetemet és iparkodásomat is fölkellették. (5.)

Keckermann retorikája azonban még egy jellemzője miatt is fölkeltheti érdeklődésünket. Munkáját ugyan latinul írta, tájékozódása azonban kiterjedt a modern nemzeti nyelveken megszólaló irodalmakra is. Ezekről így vélekedett:

Mivel pedig a retorika semmiképp sincs hozzákötve egy meghatározott nyelvhez, és a mesterség minden nyelven közös, még ha az iskolában leginkább a latin nyelvből veszik is a példákat, ezért minden nyelven kell beszédeket hallgatni: olaszul, franciául, németül, lengyelül. [...] Nagy tévedés volna, ha valaki azt gondolná, hogy a retorika a latinul beszélés művészete, amikor az a franciául, olaszul, németül, lengyelül és bármilyen más nyelven való beszélés művészete is. Semmi módon nincs a retorika a latin nyelvhez kötve, még kevésbé a göröghöz, és nem csak azért tanuljuk a retorikát, hogy latinul beszéljünk, hanem hogy az anyanyelvünkön is ékesszólóak legyünk. Mármost mivel a rétoroknak az iskolákban csak latin és görög példákat tanítanak – így van, elmondom, mert ez a helyzet – a tanítók valamilyen hibája folytán, akik vagy nem tudtak más nyelveken, vagy mert ők maguk is csak görög vagy latin nyelven tanulták a retorikát, valamiképp ezt ehhez a két nyelvhez kötötték. Mi ez ellen tesszük le a voksunkat. (654–655).⁴

A retorikatörténeti szakirodalom elsősorban Melanchthon retorikai munkásságára irányítja a figyelmet. Mindenekelőtt a Szentírás értelmezésében is hasznosított retorikai és poétikai tudásra és érzékenységre kell gondolni, mely többek között Cicero és Quintilianus szemléletét használja fel, és éppen abban jelent újdonságot, hogy az antikvitás esztétikai, retorikai örökségét követve e paradigmarendszer kompetenciáját kiterjeszti a Szentírásból származó szövegek értelmezésére is.⁵ E kettős paradigmarendszer érvényesülésére tömérdek példát találhatunk, általános szándékként regisztrálható a homológiára való törekvés, amely a mikrostruktúráktól kezdve a teoretikus makroszerkezetekig terjedhet.⁶ Melanchthon és nyomában Sturm nem választották szét az egyházi és világi retorikát, Keckermann viszont a *Systema* mellett megjelentette az önálló *Rhetorica Ecclesiasticá*ját is. Jelen írásban e két keckermanni mű egymáshoz való viszonyát elemzem, és azt vizsgálom, hogy ez esetben mennyiben állítható egymással szembe az egyházi és profán ékes-szólás tudománya.

Keckermann műveiben figyelemre méltó a szónokra, szónoklatra vonatkozó terminológiája. A humanizmus korában ugyanis az antik retorikai szabályok szerint felépített beszédet nevezték *oratió*nak, sőt, ez az elnevezés még az egyházi gyakorlatban is felbukkant már a XV. századtól kezdve.⁷ Erasmus *Ecclesiastes*ének megjelenését követően azonban általánosan a klasszikus retorika keretei között folytatódott a homiletikai gondolkodás. Erasmus olyan terminust használt művében az egyházi beszédre, amelynek korábbi használatára kevés példát lehet találni, prédikációt jelölő előfordulására pedig alig néhányat. A század második felében már a *contio* szó jelenti az elfogadott terminológiát mindkét vallási tábor homiletikai műveiben.⁸

Keckermann, amikor Cyprianusnak vagy az egyik Gregoriusnak a beszédéből idéz, azokat következetesen *oratió*knak nevezi – legalábbis a *Systemában* (76., 80.). Kicsit más a helyzet az *Ecclesiasticában*: ugyanezeket a beszédet hol *homiliának*, hol *sermónnak*, hol *contió*nak nevezi. A *contionator* és *orator* terminusokat azonban egyaránt használja, sokszor egymás mellett is (*orator sive concionator*). Ezekből a példákból úgy tűnik, hogy nincs különbség e két kifejezés jelentésében.⁹ Tudatosnak tekintem azonban azt, hogy éppen *Ecclesiasticájának* az elméleti igénnyel megírt praefatiójában használja a klasszikus örökségre utaló kifejezést: „*Oratoris Ecclesiastici munere nullum est in humanis rebus dignius, praestantius nullum*” (Az egyházi szónok hivatalánál az emberi dolgok közül semmi sincs méltóbb, sem előbbre való) (8.). Ha a terminológiahasználat bizonyító lehet e kérdésben, az *oratio ecclesiastica*, *orator ecclesiasticus* terminusok használata is jelezheti a kettős paradigmához való kapcsolódást.

E kettősség a *Systemában* például a figurák szintjén is megjelenik, ahol világi és bibliai példákat egyaránt találunk a *climax* illusztrálására: „De a megpróbáltatásokkal is dicsekszünk, mivel a megpróbáltatás munkálja ki az állhatatosságot, az állhatatosság a kipróbáltságot, a kipróbáltság a reménységet, a reménység pedig nem szégyenít meg.” (Róm 5,3–5.) Ugyanerre másik példa: „Minden igyekezetetekkel törekedjete arra, hogy a hitetekben mutassátok meg az igaz emberséget, az igaz emberségben az ismeretet, az ismeretben önuralmat, az önuralomban állhatatosságot, az állhatatosságban kegyességet, a kegyességben testvéri szeretetet, a testvéri szeretetben pedig minden ember iránti szeretetet.” (2Péter 1,5–7.) Az antik példák közül a Herenniushoz írt retorikából hoz a *fokozásra* példát. A *parrhesiára* a következő példákat találjuk az apostoli levelekből: „Közületek ki tud rám bünt bizonyítani?” (Ján 8,46.) Pál apostoltól: „Halál, hol a te fullánkod?” Hasonlóan a Jelenések könyvéből (Jel 18,2.) „Leomlott, leomlott a nagy Babylon.” A retorika írásmagyarázó szerepét mutatja tehát az, amikor az idézett helyeket a *fedés* retorikai alakzataként olvassa. A világi példák közül e helyütt Hérodotosznak egy történetét olvashatjuk (231.).

Az antik eredetű világi műveltség és a biblikusság összeegyeztetésének lehetősége szintén megosztotta a teológusokat és szónokokat egyaránt. A bibliai retoricitás, a *stylus Paulinus* megítélése segít tovább pontosítani Keckermann helyét a retorika történetében. Kecskeméti Gábor az alábbi négy csoportra osztotta az erről szóló véleményeket:

1. A mai lelkésznek még Pálnál is ékesszólóbbnak kell lennie, hiszen a profán tapasztalatok is javunkra fordíthatók. Egyébként Pál is használt világi idézeteket.

2. Az ékesszólás érvényes mintáit a Bibliából kell meríteni, világi díszítmények csak nagy ritkán, megfelelő tudós közönség előtt használhatók. A reto-

rikai ékességek bibliai eredetűekre való korlátozása ugyanakkor nem jelent keresetlenebb *elocutiót*, hiszen a Biblia is csodás retorikai ékítmények tárháza.

3. A bibliai stílust nem az ékesszólás, hanem egyszerűbb, közvetlenebb meggyőzési stratégiák, valamint egyszerű, világos stílus jellemzi. A stílusnak pálinak kell lennie, nem annál ékeesebbnek.

A bibliai elokúciós fogások kiegészíthetők a hétköznapi életből vett hasonlatokkal, hiszen ezekkel az apostolok is éltek, és az ezzel való élés isteni ajándékával a mai prédikátorok is fel vannak ruházva.

4. Még a bibliai retorika imitációja is káros, és ezért kerülendő.¹⁰

Nézzük meg, hogy hogyan nyilatkozott erről Keckermann *Ecclesiasticá-jának* praefatiójában:

Sokan azt idézik Pál apostoltól, amikor ezt írta: „Én is, amikor megérkeztem hozzátok, nem úgy érkeztem, mint aki az ékesszólás vagy a bölcsesség fölényével hirdeti nektek Isten bizonyágtételét.” De ki kárhozná az ékesszólását annak, aki az összes apostol közül az egyedüli ékesszóló lévén beszédének nagy ereje miatt mint az égiek tolmácsa (*pro Mercurio*) tartott beszédet? Aki a legnagyobb mesterségbeli tudással építette fel beszédét Félix és Festus római tisztartók előtt, ügyét előadva? Augustinus is egyedül az ő prédikációját olvassa meggyőző ereje miatt. (12.)

Keckermann az eloquentiát a Szentlélek legfontosabb ajándékának tartja, ezért ezzel Krisztus minden hívének méltón kell élni (14.).

A *Disputationes orationum* című beszédvázlatkönyvében az első helyen magyarázza a Szentlélek kiáradását: „Az ékesszólás gyakorlásának a kezdetét nem másból, mint a szent históriából kell megfigyelni.” Istent itt *Eloquentiae* autornak nevezi, és az ékesszólást az isteni dolgokkal kapcsolatosnak mondja:

Isten az emberi beszéden és ékesszóláson keresztül annyira csodálatos dolgokat képes alkotni, amiket csupán a *ratio* segítségével alig vagyunk képesek felfogni. Sőt, a mi jelenlegi ékesszólás gyakorlatunk is az akkori apostoli ékesszólás által megszentelődik, és mi is, mint az apostolok, a mi ékesszólásunkat ennek a dicsőségében megszenteljük.

Az apostolokat e helyen *oratoroknak* nevezi, s kéri az Urat, hogy amiként akkor Jeruzsálemben, úgy itt, az ékesszólás gyakorlására rendelt Gymnasiumban is áradjon szét a Szentlélek (4.).

A praefatio utolsó bekezdésében, tehát hangsúlyos helyen, így fohászkozik:

De te, Isten fia, aki az örök Atya Igéje vagy, és aki mozgásba hoztad a szónokot a földön, és aki erősen és hatásosan beszélsz az emberek között, tedd meg, hogy a bölcsességnek ebben az iskolájában a tudományok úgy virágozzanak, hogy neked hozzanak dicsőséget, és az Egyháznak és az Államnak üdvére legyenek. (11.)

Mindezek felidézhetik Erasmust, aki a szenvedélyes beszédet védve kapcsolatot keresett a Szentlélek, a prédikátor saját lángoló kifejezőképessége és a hatásos beszédmód között. Az elméleti igénytel megírt praefatio alapján is azok között helyezhetjük el Keckermannnt, akik nem a retorikusság használatának mértéke alapján választják szét a profán *oratiót* és a prédikációt. Sőt, úgy tűnik, az ékesszólás értékének megemeléséről van szó, hiszen az isteni szférával érintkeznek.

A *Systema Rhetoricae* a maga monumentális terjedelmével magában foglalja mindazt, amit a XVII. század elején érdemes volt ismerni – természetesen a szinkretista retorikai hagyományoknak megfelelően. A *Systema* felépítése – ellentétben azokkal a művekkel, melyeknek két része a *Rhetorica* és *Oratoria* – nem kizárólag a dichotómiára épül, ezért a rendszer áttekintése is nehezebb. Rendszerezésében a hagyományos ötrészes felosztás is szerepet kap. Az első rész I. könyve az *inventióval* és *dispositióval*, II. könyve az *elocutióval*, azaz *exornatióval* foglalkozik, míg a III. könyvre marad a beszéd előadása, ahol a *memoria* és a *pronuntiatio* tárgyalatik.

A második rész szintén három könyvre oszlik, ez a *Rhetorica Specialis* terepe. Ide főleg azoknak az újkorban szükséges gyakorlatias tudnivalóknak az összefoglalása került, amelyek nem fértek be az első rész klasszikus felosztásába.¹¹ Szabályokat kapunk például az *oeconomica*, *politica*, *iuridica oratio* formuláiról, vagy arról, hogy hogyan kell hivatalos vagy magánlevelet írni. Ahogyan megfogalmazza Keckermann: Elsősorban nem az iskola, hanem a közelet, az Egyház és az állam számára kell szónokokat képezni (353.).

A XXVIII. fejezetről (*De genere dicendi incitato et tracto, lentiori item et argutiori*) nem is csak azért kell szólni, mert Keckermann saját kijelentése szerint ő az első, aki ebben a témában általánosan használható és biztos szabályt ad, hanem mert a XVII. század elejének nagy retorikai kérdése éppen a lakonikus és asianus contra atticista stílus és a *stylus argutus* problémája. A lakonikus és asianus stílus között helyezkedik el az atticista, amely a legelterjedtebbnek mondható, akár Rotterdami Erasmus beszédei miatt is, bár – ahogyan hozzáteszi – Cicero ezt sohasem használta.

Mindezeket a beszédfajtákat Keckermann szerint mindig a helyzethez alkalmazva kell használni, megvizsgálva, hogy *ki, mikor, milyen alkalomból* beszél. Az asianus avagy terjedelmes beszédek használandók azokban a témákban, amelyek nem annyira nagyszerű tárgyban és kevésbé fontos emberek ügyében hangzanak el. A terjedelmes beszédfajta szavai terjengősek és terjedelmesek, bővében vannak alakzatoknak, és körmondatai hosszsan elnyúlnak.

Ezzel szemben tömör, azaz lakonikus beszédet leginkább politikai ügyekben tartanak, ezt nemcsak a mai szónokok, de Livius és Sallustius is bizonyítja. Keckermann elítéli azokat, akik a lakonizmus használatát vitatják, és a mesterkéeltséggel kapcsolják össze. Vannak helyzetek, amikor szerinte csak a lakonizmussal lehet élni:

Egyedül a lakonizmusnak van csak ereje, amikor csatába kell menni, ahol az ellenség nem enged késlekedést, és rövid, hatásos beszédet kell tartani a katonák számára. Így ne csodálkozzunk azon, hogy a spártai emberek, akik a háborúra születtek, és a háború edzette meg őket, ilyen beszédekhez folyamodtak. Ezért, ha dolog természete is ezt tanácsolja, megbocsátjuk az elfoglalt tehetségeknek, hogy röviden és tömören írják akár beszédeiket, akár leveleiket. Ezzel szemben bizony csak mosolygunk azokon, akik akkor is, amikor elég idejük volna, és semmi sem sűrgeti őket, írásban és beszédben mégis túlzott rövidséggel fognak a dologhoz, és nem a közepes stílusnemet veszik célba. (611.)

A lakonikus stílus jellemzője az *ellipsis*, *paranomasia* (szójáték), többjelentésű szavak használata, váratlan képzettársítások; a példa abból a levélből való, amelyben Lipsius az Utrechti Köztársaság jóakarátát köszönte meg: „Mert annál nagyobb a ti jótéteményetek, mivel oly nagy kegy az magában is, leírva is, hogy adómentes lettem, azért, hogy ne felejtsem el, legalább ebben a fejezetben nektek szavakkal, azaz írásban adózom.”¹² Itt a *munus* és *immunis* szavak összecsengése éri el ezt a hatást.

Az *acutum sive argutum dicendi generus*ról ezzel szemben csak néhány bekezdésben emlékezik meg, de hangsúlyozza, hogy ezt nem lehet összekeverni a lakonikus beszédfajtaival. 1. Az elmés azaz szellemes beszédfajta keresett és ritka érveknek a feltalálásán alapul, 2. Az érveit rövid kijelentések, sőt *apophtegma*k útján adja elő, 3. A szavak átvitt értelműek, azaz mást jelentenek. 4. A szavak összekötése nagyrészt szaggatott, így a zárlatokat és a numerusokat a helyzethez és a körülményekhez képest kell megítélni (66–67.).

Az *exornatio* könyvében olvashatunk egy-egy fejezetet *De soni concinnitate*, *sive euphonia*, illetve *De numero oratorio*.

Az előbbi fejezet részben hangszimbolika, ahol Platón *Kratülosz*át követve többnyire vergiliusi példákon mutatja be az egyes hangok rejtett jelentését, másrészt a jóhangzás általánosabb szabályaival foglalkozik. A szónoki numerusról szóló könyvben főleg Sturmot követve értekezik a dallamosság szükségességéről. Ugyanakkor óvakodni kell még a keresettség látszatától is. Mindezek a szónoki fogások a *delectare* és a *varietas* kívánalmainak tesznek eleget.

Az egyházi retorika terjedelme jóval kisebb, de nemcsak emiatt áttekinthetőbb: felépítése a dichotóm felosztás jegyeit is mutatja: két fő része például a prédikáció elkészítése és előadása, miközben e kétszatos rendszeren belül tárgyalja a retorika hagyományos öt részét, a speciálisan a prédikációra jellemző részeket (*praecognitio textus*, *partitio textus*, *explicatio verborum*, *applicatio*), pedig az *inventio* keretén belül veszi sorra. Ebből is nyilvánvaló, hogy retorikájának (bár használja az *ars concionandi* elnevezést is) fő részei az *inventio* és a *dispositio*, tehát egy fontos kérdésben nem rámista.

Ecclesiasticája részeként jelent meg Zacharias Ursinus *Methodus formandi concionem* (168–172.), majd Georg Sohn *Tractatus de interpretatione ecclesiastica*

című munkája (172–194.), illetve Anton Schor *De ratione tractandarum quaestionum populariter* című dialógusa (194–222.).

Érdemes kiemelni, hogy praefatiójában mely tekintélyekre hivatkozik: Daniel Tossanust emeli ki, s mellettük „Németország két díszét”, Erasmust és Melanchthont, de nem hagyja dicséret nélkül a pápisták közül az arisztoteliánus filozófust, Zabarellát, és néhány katolikus szerzetest, akiknek retorikai műveiből merített. A leghosszabb laudatio azonban Abraham Bucholcsernek, „Szilézia legékesszólóbb hitszónokának” jut, akinek részben latin, részben német nyelvű kézíratos könyvét mindkét nyelven gyakran idézi is művében.¹³

Az előszóban leszögezi, hogy – ellentétben elődeivel – nem annyira a hitszónok hivataláról vagy az ahhoz való előkészületekről, a szentbeszéd előtti és utáni könyörgésről, a gyülekezetekről, a hallgatóság kötelességeiről ad át ismereteket, hanem az *ars*-ot, azaz a retorika mesterségét tanítja. (24.)

Az egyházi szónok külső célja (*finis externus*) a tanítás, valamint a lelkek, érzelmek megindítása, belső célja (*finis internus*) maga az ezekre alkalmas egyházi szónoklat. Természetesen Keckermann a maga egyháza papjainak akar elméleti és gyakorlati segítséget adni munkájában, így a katolikus egyházi gyakorlatnak legtöbbször csak a negatívnak ítélt példáit ismerteti (például az exemplumokat, amelyek erősen megindítják a hallgatóságot, leginkább az egyháztörténetből, esetleg a profán históriából kell venni, ezzel szemben a pápista szerzetesek nem elégedtek meg az igaz históriákkal, hanem cellájukban fabulákat és legendákat találtak ki, és azt később a beszédben a történetek helyett adták elő, amit az okosabb pápisták még manapság is megtesznek [88.], vagy míg az ideális beszéd nem hosszabb egyórásnál, különösen a kapucinusok három-négy, vagy még több órás beszédeket tartanak [113.]). Az igazsághoz tartozik, hogy az ilyenfajta polemikus él ritkán fordul elő Keckermann műveiben. Bár a retorikákról szólva nemigen szokás az *actió*val, a beszédek előadásával foglalkozni, idézhetnénk néhány ilyen helyet a *Systemá*ból is: különösen a szerzetesek és a jezsuiták karjukkal úgy hadonásznak, lábukkal úgy dobognak, s egész testükkel úgy gesztikulálnak, hogy inkább színésznek, ökölvívónak vagy kötélátúzósnak (*histriones, pugiles, et funambulos*) látszanak, mint egyházi szónoknak (395.).

A Melanchthon által bevezetett *genus didascalicum*mal egyik retorikájában sem él, azonban megállapítja, hogy a *deliberativum* és a *judiciale* a Szentírásban gyakrabban előfordul, mint a *genus demonstrativum/laudatorium*; ezt a protestánsok legfeljebb csak a temetési beszédekben kedvelik, míg sok egyházatya szinte tobzódik benne, és a pápisták is szinte féktelenül alkalmazzák (48–49.). A két előző beszédfajtához tartozó beszéd lehet *adhortatio* és *dehortatio*, *obiurgatio*, *correptio*, végül *consolatio*.

Szükséges a szónoknak a textust retorikai eszközökkel is megvizsgálni, hogy ne tévedjen nagyot az értelmezés és magyarázás közben. A textus his-

toricus például egy megtörtént esemény narrációját tartalmazza. A történetnek a lángját a személy, a hely, az idő meghatározta körülmények gyújtják fel. Kettős feladat van ezzel kapcsolatban, az elbeszélés egyszerűbb részeinek a megadása, majd egy általános thesisre való utalás. A példa: Dávid házasságtörést követett el, és száműzték. A házasságtörés a bűnnek egy fajtája, a száműzetés pedig igen súlyos büntetés. Itt az általános thesis: Tehát minden főember, aki súlyosan vétkezik, súlyos büntetést kap (69.).

Könyvének elején rögtön az *inventio* általános szabályainak ismertetése után két fejezetben is az érzelmek felkeltésének általános és speciális szabályaival foglalkozik. A Biblia és az antik szerzők, valamint egyházatyák és protestáns teológusok alapján bizonyítja, hogy az egyházi szónok fő feladata éppen az érzelmek felkeltése. A meggyőzésnek pedig eszköze, ha a szónok erényes férfiú, mert amikor beszél, az erkölcsi győznek meg, nem a beszéde. Bizonyítja ezt Cicero és Quintilianus, de Pál apostolnak Tituszhoz írt levele is: Te magad légy a példaképük a jó cselekedetekben, mutass nekik a tanításban romlatlanságot és komolyságot (Tit 2,7). Arra a horatiusi gondolatra pedig, „*Si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi*”, egy Kálvin-citátum következik: „A kegyes lelkipásztornak magában kell előbb sírnia, s csak utána sírásra készíteni másokat.” (55–56.)

A *De partitione textus* fejezetben leszögezi, hogy *partitio per partes*, azaz a részekre osztás segítségével mutatja meg, hogy mi a *textualis propositio*. 1. Ha a felosztás jól sikerült, a szónok a szemünk előtt tudja bemutatni, hogy mit akar elérni a beszédében. 2. A felosztás legfeljebb 3 vagy 4 egységet hozzon létre. Erre leginkább a hosszabb vasárnapi prédikációkban kell vigyázni, melyekben el szokták követni azt a hibát, hogy több részre osztják a textust. Azért, hogy a beszéd ne legyen szaggatott, fagyos, azaz dagályos, és kellemetlen, tartózkodni kell attól, hogy magasztosabb és hosszabb dolgokkal amplifikáljunk. 3. Ügyelni kell arra, hogy a beszéd menetében ne legyen feltűnő hiatus vagy a mondatok kötőszó nélküli halmozása, ami *prolepsis*, *interrogatiók* és más efféle miatt fordulhat elő. 4. Azt a textust, amelynek az egyik fele *didacticus*, azaz a hitről, Krisztusról, a teológia forrásairól tanít, a másik fele pedig *practicus*, azaz érzelmeket kelt, hogy a jót kövessük, és a rosszat elhagyjuk, két részre kell osztani. 5. Nem kell mindig két részre osztani, van, amikor egy tagból álló *propositio* is elég. 6. Az így kialakított részeket nem kell tovább osztani. 7. Ha a textus érvénye általános, általános *propositiót* kell kialakítani, de a konkrét, például történeti szövegben konkrét legyen a *propositio*. 8. A *partitiót*, amit a szónok logikai terminusok segítségével értett meg, a népek közérthető terminusokkal és szavakkal kell előadni. (69–72.)

A *De verborum explicatione* fejezetben két főszabályt fogalmaz meg Keckermann: Nem szükséges minden esetben *explicatio*: ha a textus nem homályos, vagy nincsen lappangó értelme, elég a paraphrasisát elismételni; és nem kell

az egész textust egyszerre és rögtön magyarázni, hanem részenként tegyük ezt.

Magyarázhatunk egyes szavakat vagy szókapcsolatokat: az előbbi esetben *ad fontes*, azaz a héber vagy görög szöveghez a legritkább esetben nyúlunk; magyarázzuk meg a szokatlan *catachresis* vagy *tropus*t. A homályos kijelentések magyarázatának hat szabálya van: 1. A rendszeres teológiát kell felhasználni, például *Panis est corpus Christi*, ez *sit nihil aliud, quam relatio, non vero substantia*. 2. Megkülönböztethető a szerző és az olvasó intenciója szerinti magyarázat. Augustinust idézve: aki a fenti szavakat akarja magyarázni, annak Jézus Krisztus szándékát kell megértenie, azaz nem arról kell beszélni, hogy mi a kenyér, hanem a kereszthalálának a szent szimbólumát kell megértetni. Aquinói Szent Tamást idézve: Az, ami leginkább a szerző szándékát fejezi ki, az a *sensus literalis*. Ennek hangsúlyozásával Keckermann eltávolodik a *sensus mysticus*, azaz a *tropologicus* és *anagogicus* értelmezéstől. Ahogy mondja, csak a skolasztikusok és a mai pápisták kettőzik meg a jelentést, majd példákkal magyarázza meg a *sensus mysticust*. 3. Az előzményeket és a körülményeket figyelembe véve kell magyarázni. 4. Hasonló helyeket kell felhozni, például az idézett textus mellé azt, hogy *Hoc poculum est novum Testamentum etc.* 5. Az elfogadott értelmezést kell az interpretátornak követnie. 6. A homályos helyeket világosan érthető helyek, és nem ugyanolyan homályosak segítségével kell magyarázni. (72–81.)

Miután áttekintettük a *Systema Rhetoricae* és a *Rhetorica Ecclesiastica* néhány fontos fejezetét, a szinkretikus retorikai hagyomány keretén belül helyezhetjük el Keckermannunkat. Őrzi a melanchthoni és sturmi örökséget a retorika Szentírás-magyarázó szerepéről, miközben a tropologikus és anagogikus értelmezés veszélyeire figyelmeztet (és éppen Melanchthonra hivatkozva jelenti ki, hogy az allegóriának megvan az auktoritása a Szentírásban). Ugyanakkor a *Systema* speciális része mutatja, hogy az Írásértelmező funkció mellett egyre jelentősebb szerepet kapnak a pragmatikus elvek, és az udvari, illetve magánrepresentáció megannyi formája.

Mindezek alapján Keckermann két retorikáját ugyanahhoz a retorikai rendszerhez tartozónak gondolom, és sem felépítésükben, sem szellemiségükben nem látok lényeges különbséget. Mindkét műnek vannak párhuzamos fejezetei: a *Systema* amplifikációs fejezetét úgy írta meg, hogy azt az egyházi szónok is haszonnal forgathassa.

Eddig azt mutattam be Keckermann rendszerében, hogy a Szentírás is vizsgálható a retorika eszközeivel, ennek a fejezetnek a bemutatása közben azt kell hangsúlyozni, hogy a konfesszionális igényeket szolgáló, ám az esztétikai megformáltságot sem nélkülöző egyházi beszédek sem teremthetők meg a retorika eszközszerrendje nélkül. Keckermann szerint az

amplificatio a szónoki mesterség legfontosabb kútfője, ami kiváltképp fontos ahhoz, hogy heves érzelmeket váltson ki a hallgatóban. A logikával foglalkozó, ha valóban járatos a logikában, nem bővít, hanem a dolgot egyszerűen fejezi ki, mert nyilvánvalóan az ésszerűsége és a tiszta észre van tekintettel, és arra vágyik, hogy pusztán csak a dolgot ismerje meg. De heves érzelmeket – amire a szónok kiváltképpen törekszik – pusztán magyarázattal és bizonyítással nem lehet hatásosan kelteni, hanem az egyszerű magyarázatoknál és bizonyításoknál bővebb előadásra van szükség. (67.)

Miközben a logika és a retorika különbözik egymástól, a retorikában fel kell használni a logika által kidolgozott módszereket.

A kiterjesztéshez leginkább használatosak 1. a nemből, 2. az egyediből, 3. a ható okból, 4. a hatásból, 5. a kísérő körülményekből, 6. a részekből vett locusok. Eközben más sincs kizárva, de ahogy mondtam, leginkább ezeket kell megjegyezni *dilatatio* hasznosságához.¹⁴

A nem (*genus*) kifejtéséből származó hatást alkalmazta például Cicero az Archias érdekében mondott beszédében, ahol a költő Archias műveltségét bemutatva tér ki a tudományokkal való foglalkozás közhelyére.

Olykor különösen az előidéző és a végső okból vett bővítést alkalmazzuk a beszédben. Ha valaki Krisztus szenvedéseit akarja előadni, a szenvedésnek az előidéző okaiból veheti az *amplificatio*kat. Mert a szenvedés Krisztus lelkében keletkezett, amikor megtapasztalta azt a rettenetes isteni haragot, és belekóstolt abba az örökös büntetésbe, amit mi, bűnösök, megérdemlünk. De szenvedésének testi okai is voltak, mert kifiamodott és megfeszült minden tagja, idege és ere, stb. Ugyanígy ha valaki a hatás alapján akarja érzékelteni a kegyetlenséget, mert az adja vissza az emberek kétségbeesítő és felkavarodott érzéseit, ezt a hatást vagy előidéző okot fogja bővíteni, mivel az istentelen embereknek sem Isten, sem ember nem tud semmi jót ígérni. (72.)

Rudolf Agricolától idézi:

Az *amplifikálás*nak az a legjobb módja, amikor azt a dolgot, amiről beszélünk, a részeire bontjuk, és az egészet a részek segítségével mutatjuk be, a részt pedig az egyedi dolgok rendje és *felosztás* alapján: a fontos részeit a fontos részei, a lényegest a lényeges részei által.

Például, ha valaki azt akarja bizonyítani, hogy Krisztust a leglángolóbb szeretettel kell szeretni, azzal érvel, hogy értünk, bűnösökért szenvedte el a legsúlyosabb szenvedést. Ezt az érvet bővíti Krisztus szenvedésének a felosztása a testi és lelki szenvedésről, amit így lehet mondani: Vajon ki az, aki nem a leglángolóbb szeretettel szereti őt, aki értünk lelkileg szenvedett, aki megtapasztalta az örök büntetést, aki kiállta az isteni haragnak az elviselhetetlen súlyát, aki testileg is szenvedett, elviselve az esendőségét, a siránkozást, a könnyeket, a fáradalmakat, a virrasztást, az éhséget, a szomjúságot, a megvetést, a becsmérést, a véres verejtéket, a bilincseket, a köpdősést, az öklöcsapásokat, a megvesszőzést, azt, hogy szentséges fejét töviskorona szagattja, a kereszthordozást, azt, hogy kezét, lábát

szegekkel verték át, azt, hogy minden idegszála és ízülete a fájdalomtól megfeszült és kifordult, a gúnyos megjegyzéseket, miközben haldokolt, végül kereszthalálát az átkozódások közepette. Más példát vehetünk Gregoriusnak a hét Makkabeus fivéről szóló beszédéből, akiknek az édesanyját azért dicséri, mert különösen erős lelkű volt, amiről bizonyosságot is tett, amikor végignézte fiainak szigorú megbüntetését. Ezt a dicsérő argumentumot bővíti a büntetésnek a részeivel, így:

Ennek az anyának az állhatatosságát nem lehetett semmivel megingatni és megtörni. Nem törték meg a kínzóeszközök, amivel végtagjukat csigázták, sem az előhozott kerekék, sem az éles vaskörmök, sem a dühös vadállatok, sem a kihegyezett kardok, sem a forró fazekak, sem a lángra kapott olaj, sem a kegyetlen csatlósok, sem az embertelen hóhérok, sem a testrészek feldarabolása, sem a szétmarcangolt hús, sem a patakozó vér. (75–76.)

A hasonlatról ezt mondja:

Ez az eszköz minden szónoknak, de különösen az egyházi szónoknak nagyon hasznos, mivel a Szentírásban gyakoriak az ilyen hasonlatok. Így a hasonlatok segítségével a szónok képes lesz a szentbeszéd nagy részét szenvedélyesen és szépen előadni, mert ezeket az isteni Ige is megtámogatja. Például, amikor Krisztus magát a jó pásztorhoz vagy a szőlőtőkéhez, vagy Isten szavát a búzaszemhez hasonlíti. Így tesz Dávid is a 7. és a 119. zsoltárban: „Szabadíts meg az üldözőimtől és ments meg engem, hogy szét ne tépjének, mint az oroszlán, szét ne szaggassanak menthetetlenül.” (Zsolt 7,3) (79.)

A hosszabb amplifikálás lehet leírás (*descriptio*), finomítás (*politio*) és *hypotyposis*.

*Hypotyposis*ról beszélünk, ha egy dolgot vagy tettet bővebben adsz elő. Például, ha valaki azt akarja bizonyítani, hogy Krisztust a legnagyobb szeretettel kell szeretni, mert éretünk vállalt szörnyű kereszthalált, ezt az érvet úgy kell hosszasan dilatálni, hogy olyan szenvedéllyel fested le Krisztus szenvedéseit, mint Augustinus: „Nézd a kereszten függő Krisztus sebeit, a haldokló Krisztus véré, a megváltó Krisztus jutalmát, a feltámadó Krisztus sebhelyeit. A feje lehanyatlik, hogy megcsókolják, a szíve megnyílik, hogy szeressék, a kezeit ölelésre tárja. Az egész test a megváltást példázza: meg kell ezt fontolni, és vizsgálj meg a szíved mérlegén, hogy egészen a szívedbe zárjad őt, akit éretted szegezték a keresztfára.” (85–86.)

Keckermann mindkét művében kapcsolatba hozza egymással az érzelmek felkeltését és a *hypotyposist*, amit *descriptio graphicának* is nevez.¹⁵ Egy másik helyen pedig hozzáteszi: „A görögök ezt *energeiának*, azaz *evidentiának* is nevezik.” A múltbéli események tehát bizonyos értelemben a hallgatóság szeme előtt jelennek meg, mintha ők is résztvevői lennének a megjelenített jelenetnek.¹⁶ Ahogy az Egyházi retorika elején hatásosan megjegyzi: „Az érzelmeket két dolog, a nagyszerűség és a megjelenítés (*magnitudo et praesentia*) kelti.” (60.)

Deborah Shuger alapján az alábbiakban lehet összefoglalni azt a problémát, amit a hypotyposis ilyen kiemelése mutat: A Keckermannntól idézett formula protestánsoknál, például Alstednél, és katolikusoknál, például Carbónál és Granatensisnél is regisztrálható. Úgy tűnik, hogy a *magnitudo* és *praesentia* összekapcsolása összefüggésbe hozható az arisztoteliánus episztemológia központi előfeltevésével: eszerint fordított kapcsolat van a tárgy nagyszerűsége, és az erről való tudásunk pontosság között. Amiben van *magnitudo*, az híján van a *praesentiának*, és ugyanez fordítva is igaz. Ez az ősi dilemma Szent Tamáson keresztül került be a keresztény gondolkodásba, ahol az Incarnatioval és a szentségekkel került összefüggésbe. A megtestesülés és a szentségek ekvivalenciája a retorikai elméletben a látható test szavakban való megjelenítése, azaz metaforája, hypotyposisa.¹⁷ Így ez a megjelenítő leírás a dolgokat nemcsak leírja, hanem le is festi, s aki ezt meghallgatja, az sem csak hallja, hanem látja is ezeket. Ennélfogva az egyházi retorikák arra utasítják a szónokot, hogy éljen a megjelenítő leírásokkal, ami nem más, mint a *magnitudónak* és a *praesentiának* az összekapcsolása a retorikában.

A hypotyposis szinte dramatizálja az írott szöveget. Keckermann is azt tanácsolja az egyházi szónoknak, hogy a személyek érzéseit úgy mozgassa meg, mintha színházban (*velut in theatrum*) lennének (61.).

A szónoknak Krisztust kell megszólítania, dialógust kell alkalmaznia, megszemélyesítésekkel kell élnie – mindez arra szolgál, hogy vizuálissá tegye a természetfölöttit, amit leginkább a katolikus prédikációkban találhatunk. Az *amplificatio* egyházi retorikájában a *move*re, *Systemájában* a *delectare* igényeit szolgálta elsősorban.

Bár köztudomású a retorika interkonfesszionális jellege, mégis meglepő, hogy Keckermann számtalanszor hivatkozik katolikus szerzőkre. *Ecclesiasticájában* Ludovicus Granatensis, Augustinus Valerius veronai püspök¹⁸ és Didacus Stella, *Systemájában* pedig Rapicius Jovita¹⁹ olasz szerzetes neve fordul elő.

Keckermann-nak ez az *amplificatio*s kultusza, amit egyes kutatók a barokk, mások a manierizmus eszményeivel hoznak összefüggésbe, nem pusztán stilisztikai kérdés. Ő maga is érinti az asiaticus és lakonikus stílus problémáit, miközben önmagát – részben a mindenkire kötelező szerénység miatt – a két stílusfajta közé eső atticista stílusba sorolja.

Hangsúlyozni kell azonban, hogy *amplificatio*-tanát az *inventio*, és nem az *elocutio*, azaz stilisztika részben tárgyalta, így retorikai rendszerében mélyebben megalapozza. A nyelvi és tárgyi bővítések tehát magának a beszédnek az anyagát jelentik, így az alakzatok és a szóképek nem csupán „esztétikailag, ékítményként értendők [...] Ellenkezőleg: a trópus a nyelvnek nem származtatott, marginális vagy torzult formája, hanem a par excellence nyelvi paradigma.”²⁰

Jellemző a különbség, ha például Nógrádi Mátyásnak a Szent Pál-levél magyarázatával vetjük össze Keckermann beszédvázlat-gyűjteményét. Nógrádinál előfordul, hogy „csak a tanulságot határozza meg, az azt alátámasztó érvek és hasznok kifejtését az igehirdető végezze saját belátása szerint. Leggyakrabban a terjesztés módját bízza a prédikátorra, »amplifica, amplificetur, amplificabis« és hasonló fordulatokkal.”²¹ Keckermann éppen ellenkezőleg jár el: IX. hypotyposisában, beszédvázlatában például a Szent Bertalan-éj leírását adja (31–36.). Honnan adódik az *amplificatio*?

Megborzad a lelkem, hallgatóim, nem tudom, mit mondjak előbb, mit később, és bizony senki sem tudja pontosan előadni, hogy milyen volt a legyilkoltak kiáltozása, milyen a haldoklók jajveszékélése, milyen az asszonyok sírása; az ablakokból, a tetőkről, a falakról fejjel lefelé hullanak a leányok, az öregeket előrángatják fekhelyeikről. Olyan nagy volt az a mészárlás, hogy Európa legnagyobb városában egyetlen utca sem akadt, ami ne úszott volna a vérben, és nem akadt egyetlen olyan járókelő sem, aki nem vérezte be a lábát és lábbelijét. Végül amplifikálja az a nagyszámú ember, akiket legyilkoltak: köztük volt a jeles férfiú, Petrus Ramus, akit gladatori kegyetlenséggel rángattak ki kicsiny szobájából, ahol lakott, először minden pénzét elszedték, majd miután megsebesítették, az ablakon kidobták, és a testét egy csapat oktan iskolás hurcolta végig a város terein, miközben botokkal ütlegették.

Az *amplificatio*nak a négy haszna tehát Keckermann rendszerében:

1. A kitűzött dolgok megértésében leköti a hallgató figyelmét,
2. világosságot hoz az előadásba és a bizonyításba,
3. hozzásegít az érzelmek felkeltéséhez, amikor megmutatja, hogy mennyire nagy, súlyos és nehéz dologról van szó,
4. erősíti a hallgató memóriáját, mivel nagy benyomást tesz rá, egyszerűsmind gyönyörködtet, és kellemes benyomást tesz rá (67–68.).

E helyütt bizonyára megér egy kis kitérőt, hogy megvizsgáljuk, milyen viszonyt tételez föl Keckermann a *res* és a *verba*, azaz a dolgok és az őket jelentő szavak között. Részben módosítva vette át Sturm keresztény humanista rendszeréből azt az elgondolást, mely a dialektikának és a retorikának a legszorosabb egységét tételezte fel: a teremtet világ (*copia rerum*) a retorikai képzés által kialakított erény, a *copia verborum* által ismerhető meg, a megismerés és kifejezés között tehát az egységet hirdette.

Minden beszéd terjedelmessé tehető, egyrészt szavakkal, másrészt dolgokkal. Jóllehet a szavak bőségét és kiterjesztését a retorikában később tanítják, nyilvánvaló az *elocutio* tudományában, hogy a szavaknak és a dolgoknak a bősége a gyakorlatban összekapcsolódik. A maga helyén meg fogunk tanítani bizonyos szabályokat a szavak beszédbeli bőségéről. Itt mégis arra figyelmeztetek, hogy kicsi és csekély a szavak bőségére való gond, igen nagy és lényeges azonban a szónok gondja a dolgok bőségére, azaz a bizonyító, magyarázó, bővítő argumentumoknak a bőségére. Mert minden beszédet ez a három dolog alkot, nem más. A dolgok bőségét követi a szavak bősége. Mert ahogy maguk a sza-

vak és azok jelentése, úgy a szavak bősége is leginkább a dolgoktól függ és a dolgokból származik. (69.)

A sturmi egység fölborulni látszik, és a dolgokra helyeződik a hangsúly. Erasmus *Ecclesiastes*-éből vett példával:

Számos példája van annak, hogyan hatódott meg a római nép, nem beszédben leírt képtől, hanem magától a dologtól, amit a szemük elé tettek. Ugyanis Antonius, miután temetési beszédében a nép előtt Caesart dicsérte és tetteit tehetségéhez mérten szavakba foglalta, végül a halálra sebzett Caesar vértől szennyes díszköpenyét vette elő: Milyen kegyetlenül ölték meg ezt a férfiút az összeesküvők. A beszédet egykedvűen hallgatta a tömeg, de mikor meglátták Caesar köpenyét, annyira felzúgtak, hogy a jelen lévő összeesküvőknek menekülniük kellett, nehogy széttépjék őket. Ilyen nagy ereje lehet egy kéznél lévő tárgynak, de ha az nincs ott, akkor annak képét kell a retorika szabályai szerint kifejezően lefesteni. (86–87.)

A latin szövegben az *imago depicta* kifejezés szerepel, a vizuális megjelenítésben tehát maga a *res* tesz érzékelhető hatást a hallgatóra.

A másik fontos kérdés, amelyet mindkét retorika viszonylag az elején, a *dispositio* keretén belül tárgyal, a beszédek szerkezeti fölépítése. Mivel a XVII. század magyar retorikai gondolkodásában fontos szerepet játszott az *exordium* vagy a *peroratio* szükségességéről folytatott vita, talán nem szükségtelen, ha kitérek Keckermann véleményére is. Szintén Nógrádi Mátyással vetem össze:²²

QUESTIO: Holott itt mint egy előjáró beszédet csinált Dávid a titulus alkalmatosságával. Az a kérdés, szabad-e és illendő-e a tanítóknak pompás előjáró beszédet csinálni, ki-váltképpen olyat, aminéművet a pápisták ma csinálnak? FELELET: Absolute nem szükséges; rationes sunt:

1. Mert más az oratornak állapota, más a prédikátornak. Az orator ritkán orál, és kíváncsítik, hogy az hallgatóknak jó akaratjokat kívánja, de a miniszternek vagyon már hitele a hallgatók előtt. Ergo nem kíváncsítik.

2. Mert az oratoroknál is az exordium non est pars essentialis orationis, azért nem szükséges hosszú előjáró beszédet a pogányok scholájából előhozni.

Keckermann *Systemája* külön fejezetben foglalkozik az *exordiummal* és *peroratióval*. Ő is elismeri, hogy az exordium elhagyásának lehetnek indokolt esetei:

Gyakran el lehet hagyni az exordiumot és a peroratiót, különösen a buzdító beszédekben és az államférfiak beszédeiben, amiről majd a maga helyén fogok szólni. Ezért számos rétor ezeket a részeket járulékos elemnek tekinti, és ezért azt mondják, hogy nemritkán ezeket elhagyhatjuk. [...] A beszédekben azonban hasznunkra van a tárgyalás elején használni, mint szinte elválaszthatatlan és lényegi részét a beszédnek, így ugyanis az értelmet

jobban előkészíti a tárgyalásra, a memóriára erősebb benyomást tesz, mintha a beszédet exordium és peroratio nélkül alkotnánk meg. (122.)

Továbbá: Vannak olyan rétorok, akik azt mondják, hogy nem kell az exordiumot használni két esetben: 1. amikor a hallgatót már meggyőzték azok, akik előttünk ellenvéleményt fogalmaztak meg, 2. amikor a hallgató figyelme már lankadt, ugyanis akkor az exordium helyén fabulát vagy valami mást mondanak. (128.)

Rátérve az egyházi szónoklattanra, Keckermann ott is szükségesnek tartja a bevezető meglétét, bár elismeri a Nógrádinál is meglévő ellenérvet, hogy szükségtelen a benevolentia elnyerése, mivel a hitszónok nem a saját ügyében jár el, hanem az Isten és a hallgatóság ügyében. Keckermann azt tartja jónak, ha az *exordium* a résztvevők személyéhez, a beszéd tárgyához vagy idejéhez kapcsolódik. Bucholcerus, akitől itt idéz, „amikor meglátta a nagy tömeget, szokása szerint így kezdte: Igen helyesen tettétek, derék hallgatóim, hogy ilyen nagy tömegben összegyűltetek, mert legelőször is tetszik ez Istennek, és nem lesz haszon nélkül. Vegyük tehát azt a kiváló textust, ami rátok kiváltképp vonatkozik.” (111.)

Az exordium azonban arra is alkalmas, hogy gyönyörködtessen, ezért mindig kell valami szépet (*pulchrum*) belevinni, és a hallgatóság lelkét a meghallgatásra ösztönzi. Ezért az exordiumnak, mint egy szép ruhának, szépnek és kellemesnek kell lennie. (112–113.) A peroratio feladata lehet a *repetitio* és a *conciliatio*. A már idézett Bucholcerus szerint: Ex peroratione noscitur cationator (118.).

Sajnos nem ismerem Keckermann-nak sem latin, sem német nyelven írt beszédét, hogy egybevehetnénk elméletírói és szónoki vagy prédikátori gyakorlatát. Hozzáférhető viszont az a beszédvázlat-gyűjteménye, amelyből a Ramus halálát leíró, és az ékesszólás isteni eredetét bizonyító részleteket már idéztem. (Ez utóbbi – a leghatásosabb – érveket egyébként szintén a peroratióból választottam.)

Szintén bibliai textus az alapja a IV. hypotyposisnak, ezért ezt, Jonathan történetének az értelmezését talán egy prédikáció vázlataként is olvashatjuk, annál is inkább, mivel *Ecclesiasticájában* felfedezhetjük azokat az előírásokat, amelyek alapján e beszéde megírható. A bevezetés érveit a szónok személyéből, vagy azon időbeli körülményekből lehet venni, amikor a beszédet előadják (111.).

A vázlat exordiumát a szónok személyéből, vagy annak a személynek az érzéseiből kell venni, aki akár az olyan pogány héroszok, mint Horatius Cocles és Mucius Scaevola csodás példáját hallotta, amelyek megérintették a lelkét, vagy pedig aki a szent irományokhoz fordult, és azokban kereste a csodálatos erény és hadi bátorság példáit (10–11.). A peroratio kettős érzést kelthet: 1. Az Isten iránti hűségét, hiszen csodálatos módjait tudja megtalálni

annak, hogy megszabadítsa az egyházát, amikor úgy tűnik, hogy már mindennek vége, amikor hőst támaszt, és a Szentlélek a tehetségét lelkesíti, hogy akár tanáccsal, akár keze munkájával az Egyház ügyét előbbre vigye, 2. a versengés érzését, hogy valahányszor látjuk, hogy az Egyház meggyengül és küszködik, készek legyünk életünket és vérünket a közüdvért és az igazság védelmében feláldozni, hiszen Isten a jó ügyben minket megvéd, és az ellenséges tyrannustól és a képmutató irigységtől és hasonlóktól megszabadít (13.).

Megkerülhetetlen, bár a korabeli értékelések szinte érthetetlen sokféleségét is figyelembe véve roppant nehéz Keckermann-nak és a rámista koncepciónak a kapcsolatáról szólni. Bartók István idézi, hogy a német elméleti szakirodalom szerint Keckermann erős rámista hatás alapján szerkesztette újra a humaniorákat. Ezt olyan tapintatosan tette, hogy a heidelbergi orthodoxia sokáig benne tisztelte az igaz tudományosság letéteményesét.²³ Walter Ong szerint is Keckermann kevésbé rámista, mint Alsted vagy Piscator, ugyanakkor az anyag közlésében – divisiók divisiók után – ugyanazt az örökséget mutatják.²⁴ Tolnai Dali János pedig éppen a haszontalan alosztályozások miatt tartotta zavarosnak. Mivel a logika tudományát nem céloz vizsgálni, felületes olvasóként csak Keckermann ellenérzését tudom megállapítani számos megjegyzése alapján, bár csupán erről tekint Ramus működését, szemben másokkal, akik egyenesen haeresisnek ítélték azt, például Jacobus Martini wittembergi logikaprofesszor.²⁵

Ismeretes, hogy Ramus és Talaeus a dichotómia jegyében rendszerezték újra a tudományokat, s például a szónoki és a költői numerus különbségének a hangsúlyozása miatt kellett az egész verstant is a retorika rendszerén belül tárgyalni, amit Keckermann teljességgel elutasított. Ennél nagyobb kritikát kaptak Ramus és követői, mivel retorikájukból elhagyták az inventiót és a dispositiót. Keckermann bírálatából kiderül, hogy szerinte a logikai inventio segítségével megalkotott beszéd sem a *movere*, sem a *delectare* retorikai követelményének nem tud megfelelni:

Mindenesetre a tapasztalat is gazdagon tanúsítja, hogy a kifejtésnek és bizonyításnak az összeszorított rövideje – ahogyan a dolgokat a logika tárgyalja – nem tesz olyan hatást a hallgató lelkére, és nem hatja meg olyan mélyen azok lelkét és érzelmeit, mint a kifejezésbeli gazdagság és szónoki bőség (*latitudo et copia rhetorum*). Ezért van az, hogy a logikát ökolbe szorított kézhez, a retorikát pedig széttárt és nyitott tenyérhez hasonlítjuk, természetesen az amplificatio mesterfogásai miatt. (68.)

Arról az imént szóltam, hogy az amplificációnak az inventión belül való tárgyalása mennyire megnövelte a szónoki inventio jelentőségét. Keckermann azonban a teljes ramusi életművet ismerte, és munkáiban ismertette is azt.

Euphonia-fejezetében elismerően idézi Ramust:

Végkövetkeztetésként az ő szavait lehet idézni a Schola Oratoria végéről: A dallamos-ságnak a vitathatatlanul indokolt dícséretében a betűk hangzása foglalja el az első helyet. A hangnak e jeles tulajdonsága nélkül a szónoki beszéd egész felépítése vértelenül és hol-tan terül el. (269.)

Azok számára, akik Cicero olvasásához kommentárokat kívánnak felhasználni, Freigius mellett szintén Ramus használatát tanácsolja (653.). *Introductio ad lectionem Ciceronis* című művében ajánlja, hogy „Ramus Ciceronianusát lehet olvasni, amelyben Cicero ékesszólását, műveit, valamint könyveinek a sorrendjét, végül ennek a kiemelkedő szónoknak az életútját tárgyalja hasznosan.” (19.)

Ramus szónoklatainak az olvasását szintén tanácsolja mindenki számára: „A jelenkori szónokok közül azokat kell olvasni, akik a közepes stílust használják, ilyen Erasmusnak jó néhány beszéde, ilyenek Muretus szónoklatai, majd azokat, akik a fennkölt stílusban írtak, ebben Ramus és Perpinianus beszédei emelkednek ki.” Keckermann szerint: „A jelenkori asianus és attikai szónokok között van Muretus, Maioragus. Ramus beszédei a lakonizmushoz közelítenek.” (651.) Ő tehát nem a közepes stílusnembe sorolta Ramus beszédeit. Kérdéses, hogy a később Ramusra hivatkozó puritánok mennyiben értették félre kedvenc szerzőjüket. Már Keserű Bálint is fölvetette, hogy a puritánoknak nem volt szükségük a teljes Ramusra, őket elsősorban és szinte kizárólagosan a logika reformere érdekelte.²⁶ Vajon azonos-e a sokat idézett ramusi *clare et distincte* kifejezés azzal a prózastílussal, melyet Keckermann, mint lakonikus stílust, nehéznek és bonyolultnak tekintett? Mit is jelent valójában az a *plain style*, amit a rámistának tekintett puritánusok eszményítettek? Megkockáztathatjuk-e a feltételezést, hogy a puritánok e tekintetben félreértették Ramust?

A szakirodalom föltárta, hogy a logika és retorika tudománya milyen mértékben fonódott össze és érintkezett egymással.²⁷ Ezt a kortársak is pontosan észlelték, hiszen azoknak, akik előrehaladtak a retorikában, szükségük van a logikára. Akik a logikának és retorikának a rendes tanulói, azoknak szükségük van a szintaxisra.²⁸ Továbbá, mivel „Keckermann megszokott az iskolai logikában, őt kell *tehát* követni a retorikában is”.²⁹

A sárospataki iskolai törvények 1621-től a pfalzi tanrendet követték. Az oktatásban a melanchthoni örökség érvényesült: Melanchthon *Erotemája* után Pécseli Király Imre *Isagogesét*,³⁰ majd Keckermann nagy retorikáját vették.³¹ 1638-tól váltotta ezt a „Keckermann minor”, azaz a *Systemának* Mylius által készített összefoglalása.³²

Tolnai Dali János ezt a rendszert változtatta meg, amikor 1640-ben „valóságos írtó háborút indított a régi tankönyvek egy része ellen [...] Kecker-

mann-nak mindössze a retorikáját hagyta meg, azt is minden bizonnyal csak azért, mert nem magát az eredeti művet, hanem csupán a Myliustól készített kompendiumot kellett tanítani.”³³ Miután Tolnai Dali 1642-ben búcsút vett a pataki iskolától, Keckermann logikáját újra bevették,³⁴ sőt, az erdélyi református iskolákban éppen 1639-ben tették kötelezővé.³⁵

Tolnai Dali sárospataki reformjának másik lényeges összetevőjeként kell tekintenünk, hogy rosszallta a klasszikus nyelveknek és az antik auktoroknak a – szerinte – túlzásba vitt istápolását. De Comenius is olyannyira hevesen ellenezte az ilyen szerzők iskolai olvasását, hogy még a helyes stílus elsajátítására sem helyezett gondot. (Már kortársai közül is, de a XVIII. század közepéig még jó néhányan barbarizmussal vádolták is emiatt.)³⁶

Ugyanakkor Tarnai Andor figyelmeztetett a protestánsok által elorzott jezsuita retorika kapcsán, hogy a váradi puritánus kör, a nyomda és iskola közönsége is fogékony volt azon modernnek számító, az udvari „piperés szolás” igényeit kielégítő *Orator extemporaneus* stílusára,³⁷ amelyet akár a *Systema Rhetoricae* alapján is elsajátíthattak volna. Sajnos nem ismerjük sem a századközép protestáns (puritán) irodalomszociológiáját, sem Keckermann recepciójának magyarországi történetét. A szakirodalomban helyenként találhatunk utalást arra, hogy a XVII. század közepén is kimutatható Keckermann jelenléte.³⁸ De a század második felében is többfelé biztosan használták.³⁹ A szinkretikus irányzatnak az egész századon át tartó folytonos hatását jelzi Vossius retorikájának kolozsvári kiadása is.⁴⁰ A további kutatásokkal talán választ találhatunk arra, hogy mi okozta Keckermann-nak a sárospataki iskolából való látványos kiszorulását, és hogy retorikai rendszerének mely elemei jelentkeznek a puritán eszmeiség elterjedése után is a korabeli prédikációs gyakorlatban.

1 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, I, szerk. Gert UEDING, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992, 1287. – A Keckermann-kiadások közül a *Systema Rhetoricae*, in quo artis praecepta plene et methodice traduntur, et tota, simul ratio studii Eloquentiae tam quoad Epistolas et Colloquia familiaria, quam quoad Orationes conformatur, modusque ostenditur et Oratores dextre legendi et resolvendi, denique et Locos Communes Oratorios concinnandi. Hanoviae, 1618; továbbá *Rhetoricae Ecclesiasticae, sive Artis formandi et habendi conciones sacras, libri duo*, Hanoviae, 1604; *Introducti ad lectionem Ciceronis et aliorum oratorum et dexteriorem, pertinens ad specialem partem Systematis Rhetorici*, Hanoviae, 1610; végül *Dispositiones orationum, sive Collegium Oratorium de rebus*

variis et cognitione dignis, Hanoviae, 1615 járt a kezében. Ez utóbbi iskolai célokra készült beszédvázlat-gyűjtemény, melyben klasszikus és modern témák váltakoznak, köztük olyan aktualitások, mint a Szent Bertalan-éji mérsárlás hypotyposisa, Kína vidékeinek a leírása, I. Zsigmond lengyel király dicsérete, vagy consultatio arról, hogy a monarchia-e a legjobb államforma vagy nem, de ellentétes szónoklatok összecsapásában is gyönyörködhetünk: hasznos dolog a peregrináció, illetve nem. Az idézetek lapszámhivatkozásai ezekre a kiadásokra vonatkoznak.

2 Életrajzára és munkásságára lásd Bronisław NADOLSKI, *Zycie i dzialalnosc naukowa uczonego gdanskiego Bartłomieja Keckermannna*, Torun, 1961.

3 SZENCI MOLNÁR Albert, *Dictionarium Latinoungaricum–Dictionarium Ungaricolatinum*, Nürnberg, 1604. Bp., Akadémiai, 1990 (Bibliotheca Hungarica Antiqua XXV) IMRE Mihály tanulmánya, 14., 18.; éppen Keckermann-nak Szenci Molnárhoz írt leveléből tudjuk, hogy Thúri Györggyel is közeli ismeretségben állt, SZENCI MOLNÁR Albert *Válogatott művei*, szerk. TOLNAI Gábor, Bratislava, 1976, 570.: „Thúri György úrról nagyon szeretném tudni, hogy él-e és hol, mint ahogyan a többi honfitársadról is, akik Heidelbergben velem együtt barátián éltek.” Vö. SZABÓ András, *Thúri György, a koszorús költő = Neolatin irodalom Európában és Magyarországon*, szerk. JANKOVITS László, KECSKEMÉTI Gábor, Pécs, 1996, 138.

4 Keckermann *Systema Rhetoricae* című művéből több fejezet olvasható a *Retorikák a reformáció korából*, szerk., vál., bev. tan., jegyz. IMRE Mihály, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000 (Csokonai könyvtár, Források 5).

5 IMRE Mihály, *Antik-humanista és reformátori szemlélet szintézise Melancthon retorikájában*, Credo, 1997/3–4, 29–37.; Enyedi Györgynek a János-evangéliumhoz írt magyarázatát értelmezte hasonló felfogásban BALÁZS Mihály bevezetése: ENYEDI György *Válogatott művei*, Bukarest–Kolozsvár, Kriterion, 1997, 15.: „Az antitrinitárius szellemű magyarázatok közül ez próbál először szembenézni a retorikai stílusszintek tanában megfogalmazott értelmezési hagyománnyal.”

6 IMRE Mihály, „Magyarország panasza”: *A Querela Hungariae toposz a XVI–XVII. század magyar irodalmában*, Debrecen, 1995 (Csokonai könyvtár 5), 54–63.

7 KECSKEMÉTI Gábor, *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet*, Bp., 1998, 60.

8 Uo., 67–68.

9 *Systema Rhetoricae*, 653.: „qui Oratores Ecclesiastici fieri volunt, concionatores eloquentes attente et assidue audire debent.”

10 KECSKEMÉTI, i. m., 94–95.

11 Vö. BRIAN VICKERS, *On the Practicalities of Renaissance Rhetoric = Rhetoric Revalued*, szerk. BRIAN VICKERS, Binghamton, New York, 1982 (Medieval and Renaissance Texts and Studies).

12 „Quod eo maius vestrum beneficium, quia tam munus in re et in verbis in immunem, id ne ultra sim, verborum saltem et scripti munus hoc capite.” (613.)

13 „Dum tandem ante annos circiter tres amicus quidam meus communicaret mecum manuscriptum libellum, in quo consignata erant praecepta quaedam et regulae, atque observationes ad concionandi praxin pertinenens, quas olim Clarissimus ille Chronologus et concionator Silesiae eloquentissimus, ac mire patheticus Abrahamus Bucholcerus dicatar amanuensi suo, tumultuarie quidem et nullo ordine aut methodo, et stylo etiam partim vernaculo, partim Latino, prout quidlibet prius vel posterius in mentem venerat; sed tamen ita ad docendum et movendum saepe utiles atque accomodatas, ut eas putarim inprimis ad usum meum observandas; et quae ille dispersim, et *rhapsodos* notarat, in certos titulos ac locos communes referanda.” (21.) – Életrajzát közli Christian Gottlieb JÖCHER, *Allgemeines Gelehrten-lexikon I.*, Leipzig, 1750, 1452.

14 „ad extendum maxime est accomodatus 1. locus a genere, 2. ab individuo, 3. a causa efficiente, 4. ab effectu, 5. ab accidentibus, 6. a partibus. Aliis interim locis non exclusis, sed his ut dixi, potissimum notandis ad dilatandi utilitatem.” (70.)

15 *Eccl.* 62.

16 Vö. KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai = Az irodalom elméletei IV.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1997, 138–139.: „A hüpotiposzis nem monologikus, valakihez, egy másik személyhez szól, aki bennünket, olvasó-nézőket helyettesít, s akinek érzelmi reakciói megelőzik a mieinket; ez a személy a keresztrefeszítést ábrázoló festmények szélén látható szentekhez vagy apostolokhoz hasonlítható, akik kézmozdulataikkal a hívőket az isteni titok értelméről való elmélkedésre buzdítják. A megszólított érzelmi reakcióinak intenzitásáért a deiktikus szavak és a megfelelő igealakok felelősek, amelyek az ábrázolt eseményt a jelenbe helyezik át. A *deixis*-nek egyébként kettős funkciója van: aktualizál és vizuális illúziót kelt.”

17 Deborah SHUGER, *Sacred Rhetoric in the Renaissance = Renaissance Rhetoric*, szerk.

Heinrich F. Plett, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 1993, 134–138.

18 Az előbbi *Rhetoricae ecclesiasticae sive de ratione concionandi libri sex*, az utóbbi *De rhetorica ecclesiastica ad clericos* című munkáját, melyet egybekötve is forgalomba hoztak, ismerteti BITSKEY István, *Humanista erudíció és barokk világkép*, Bp., 1979 (Humanizmus és Reformáció, 8) 41–44.

19 Olaszosan Giovita Rapizza (1476–1553), fő műve: *De numero oratorio* (1554).

20 Paul de MAN, *A trópusok retorikája* (Nietzsche), Helikon, 1994/1–2, 37. – Maga Keckermann is megkülönbözteti egymástól az elokúciós alakzatokat azoktól, amelyek nem az *elocutio* tanára tartoznak, például: *Systema*: „Ad dilatationem ex oppositis pertinet illa figura, quam Rhetores vocant prolepsin, non quidem quatenus est figura, aut quatenus ornat orationem, sic enim pertinet ad doctrinam elocutionis, sed quatenus in se continet locum oppositorum, et quatenus in se complectitur tacitam quandam obiectionem, quam orator sibi ipsi movet, etiamsi a nullo alio movetur.” (82.)

21 BARTÓK István, „Sokkal magyarabbul szólhatnánk és írhatnánk”: Irodalmi gondolkodás Magyarországon 1630–1700 között, Bp., 1998, 213.

22 Az *Idvösség kapuja* című művéből idézi BARTÓK, i. m., 215–216. – Az idézet helyesírását a mai szabályoknak megfelelően átirtam.

23 BARTÓK István, *Bisterfeld gyulafehérvári ars concionandija*, ItK, 1997/5–6, 552.

24 Walter J. ONG, *Ramus: Method and the Decay of Dialogue*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), London (England), 1983, 299.

25 Egyébként Martini két művet is megjelentetett Keckermann ellen: *De loco libri duo. Contra quosdam Neotericos. Accessit eiusdem auctoris De communicatione proprii. Liber unus Barthol. Keckermano oppositus*, Wittembergae, 1620; és *Praelectiones extemporaneae in Systema Logicum Barth. Keckermani*, h. n., 1617. Ez utóbbinak a dedikációja Oztrozith Jánost, Thurzó Imrét, Paczotth Ferencet és Szunyogh Gáspárt említi; Martini reagál Keckermannnak a magyar hallgatókat említő előszavára

is: „Ut enim Keckermannus singularem industriam et incredibilem in Logicam ardorem Ungarorum sui temporis praedicat, quo ad limam et recognitionem operis sui Logici excitatus sit: sic non possum non, si non maiorem, omnino tamen similem (ut de ceteris disciplinis Philosophicis impraesentiarum nihil dicam). (8.b–9.a.) – vö. HAJÓS József, *Az Olvasmánytörténeti Dolgozatok első kötete*, Erdélyi Múzeum, 1994/1–2, 136.

26 Idézi KECSKEMÉTI, i. m., 91.

27 Kiderül a 14. lábjegyzetben hivatkozott idézetből is, hogy az argumentatio során erősen felhasználták a logikai terminusokat is.

28 Miskolci Csulyak István egyházlátogatási jegyzőkönyvei, kiad., ZOVÁNYI Jenő, Történelmi Tár, 1906, 100.: „Qui in rhetoricam promoti sunt, logica maxime indigent; qui publici auditores sunt logica et rhetorica, multi etiam syntaxi indigent.”

29 Uo., 294.: „Keckermannus familiaris est scholae in logicis, idem ergo etiam in rhetoricis sequendus.”

30 Bemutatja BÁN Imre, *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században*, Bp., 1971 (Irodalomtörténeti füzetek 72), 14–22.

31 SZILÁGYI Benjámin alapján idézi MOLNÁR Aladár, *A közoktatás története Magyarországon a XVIII. században*, Bp., 1881, 409.

32 Miskolci Csulyak..., i. m., 294.

33 ZOVÁNYI Jenő, *Puritánus mozgalmak a magyar református egyházban*, Bp., 1911, 72.

34 Uo., 83.

35 MAKKAI László, *A magyar puritánusok harca a feudálizmus ellen*, Bp., 1952, 83.

36 Vö. a Piskárkosi Szilágyi Sámuel által Debrecenben Maróthy György felett tartott Oratio Funebris-szel: előtte „elhanyagolva a tiszta latinság igazi forrásait, Comeniusnak és más efféle sötét elméknek tisztátalan pocso lyáitól gyötörték a gyermekeket.” Idézi TÓTH Béla, *A debreceni kollégium tankönyvei a 18. században*, Studia Litteraria, 1982, 76.

37 TARNAI Andor, *A váradi Orator extemporaneus = Klaniczay-emlékkönyv*, szerk. JANKOVICS József, Bp., 1994, 365–378.

38 Alsted *Encyclopaediájában* (Herborn, 1630) felsorolja a *genus demonstrativumra* a Keckermann-nál található példákat is, KECS-

KEMÉTI, *i. m.*, 165; Piscator *Rudimenta Oratoria* (RMK, II, 655.) munkájában az argumentumok, a törvényszéki beszédek fajtái mutatják Keckermann erős befolyását, TÓTH Béla, *Ramus hatása Debrecenben*, Könyv és Könyvtár XII, 1979, 104 (a 40. jegyzetpontban).

39 A Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtárában Debrecenben található *Systemát* (jelzete: G.2138.) a possessorbejegyzések szerint a század második felében is

használták; a kolozsvári Unitárius Kollégiumnak az Akadémiai Könyvtárban található állományában pedig a *Rhetorica Ecclesiastica*nak egy Köpeczi Nagy György által 1653-ban készített kéziratos másolata található (jelzete: 12/A–B.).

40 Vö. BÁN, *i. m.*, 46–50; TARNAI Andor, *G. J. Vossius retorikájának kolozsvári kiadásai = Tótfalusi Kis Miklós: Előadások*, Debrecen, 1985, 151–157.

Balladaszerűség és balladatörés
Mikszáth novellisztikájában
(*Dekonstrukció a mikszáthi balladaszerű novellában*)

Epiko-balladai, balladaszerű novella

E műnemi, műfaji megnevezés joggal lehet problematikus bárki számára. Történetileg egy olyan műfaj alakult ki, mely elsődleges megítélésre két műfaj keverékének tűnik, amely mindkét műfaj jellegzetes jegyeit hordozza. Elemzésünk célja éppen annak megmutatása, hogy a két műfaj alapvető ellentmondása olyan belső feszültségeket hoz létre, amelyek nem semlegesíthetők egy „keverék” műfajban, hanem szükségszerűen juttatják el a művet valamiféle új megoldás kialakításához, amely – a látszólagos egyesítési kísérlet ellenében – mindkét műfaj megsértéséhez, széttöréséhez, dekonstrukciójához vezet. Ebben az értelemben az epiko-balladai, balladaszerű novella önmaga dekonstrukcióját hajtja végre. Természetesen ez a folyamat csak akkor mehet végbe, ha az elbeszélő következetesen érvényesíti mindkét műfaj logikáját.

A modern novellista nemzedék számos ún. balladisztikus novellájában megfigyelhetjük a ballada műfaji elemeinek beemelését a novellába, de ezek az elemek az elbeszélés olyan részeként jelennek meg, amelyek bizonyos mértékig nagyfokú függetlenséget élveznek, nem szervesülnek, nem válnak a műegész koherens (funkcionális) részévé. Így ezek az elemek többnyire csak tragikus hangulatot hoznak létre, és sem a cselekmény, sem a novella felépítésének szerkezetét nem befolyásolják. Ezért érezhetjük nemegyszer, hogy bizonyos elemek nem kapcsolódnak szükségszerűen össze, hanem csupán egymás mellett léteznek. És az ebből adódó ellentmondások nincsenek kibontva, pedig ezen ellentmondások valóságosak és kikerülhetetlenek. Történetileg a novellának balladával való egyesítési kísérlete érthetővé válik akkor, ha arra gondolunk, hogy a novellatípus előhívója elsősorban a századvég tragikus diszpozíciója, tragikum iránti érzékenysége. Péterfy Jenő 1887-ben írott tanulmányában úgy véli, hogy korának realizisztikus-naturalisztikus fölfogása „a heroikus tragédiának nem kedvez”.¹ Annál inkább formálja azonban a „tragikai érzék”, a tragikus, drámai, balladai felhang az epika, különösen a novella világát.

Elemzésünk tárgya az 1881-ben megjelent *A jó palócok* néhány írása.

A novellák – Mikszáth kortársainak, Peteleinek, Tömörkénynek, Bródynek más írásaihoz hasonlóan – a szakirodalomban többnyire a balladisztikus, balladás hangulatú novellák minősítést vívták ki. Az egyidejű (kortárs) kritikus éppúgy, mint a jelenkor irodalomértelmezője a balladai sajátosságokat (is) elemzi Mikszáth novellisztikájában. Az irodalomtörténet-írás ezen fontos és lényegbevágó megfontolásai sokszor azért oly egybehangzóak, mivel Mikszáth valóban a balladai módszerek, törvények (alapszituáció, cselekmény, hangnem, előadásmód, szerkesztés) kiváló ismerője és kiváló epikai művelője. Ezen látásmód azonban óhatatlanul elfedi és háttérbe szorítja azokat a sajátos mikszáthi strukturális és szemléletbeli másságokat, újításokat, amelyeket oly pregnánsnak találunk kortársainál, például Justhnál, vagy a késő utódoknál, például Kosztolányinál. Természetesen a fabuláris jelleg, a történet-elvűség fenntartása is ezt az elgondolást erősíti, valamint az is, hogy elemzőinek nagy táborra a romantikus és realista, illetve a romantikával élesen szembeállított realista esztétika és szemléletmód alapján vélte megvalósíthatónak értelmezhetőségét. Mikszáth írásainak balladaszerűsége valóban egyértelműsíthető, ha a megszokott, áthagyományozódott olvasási stratégiával közelítünk írásaihoz. Ebből az olvasati szempontból ún. egyéni, sajátos, személyes hangja is inkább csak retorikai alakzatoknak, kuriózumnak hat.

Ha azonban a „mélystruktúrára” figyelünk, akkor nem csupán az alapszituáció, a cselekmény, a hangnem, az előadásmód balladaszerű jegyeit vehetjük számba, nemcsak a természetleírás „sejtelmes beállítását” („misteriöse Behandlung” – Goethe), a babonák és sejtelmek balladaszerű beemelését, vagy a szaggatott, töredékes, töredezett párbeszédnek balladaszerű felhangjait emelhetjük ki elemzéseinkben, hanem arra koncentrálhatunk első sorban, ami mindezekben a sajátosságokon túl Mikszáth novelláit egyedivé, a korszak szemléletétől elkülönítővé teszik. Ez az elkülönítés oly mértékben fontosnak tűnik, hogy modern szemléletű kutatói – mint például Eiseermann György – nem hagyományaiból, hanem egyenesen a később kibontakozó posztmodern irányából véli megvalósíthatónak értelmezhetőségét.² Ami azonban az értelmezés irányáról szólva alapvetően helyesnek bizonyul, nem biztos, hogy a kutatás, az elemzés módszertani irányát is helyesen határozná meg. Posztmodern „stílusjegyeket” felfedezni éppen e fogalom lényegénél fogva képtelenség volna, minthogy a posztmodern nem valaminek a követése, hanem sokkal inkább valamiknek a tagadása. Az egyedül lehetséges megközelítési módszernek az induktív utat látjuk, amely a hatóerők dinamikájának föltárásával kényszeríti ki azt a belátást, hogy hagyományos szemléleti kereteinket fel kell adnunk, s némi anakronizmust is vállalva – kiteljesedetttebb történelmi szemléletünkkel kell értelmezni s újraértékelni a mikszáthi módszer jelentését.

A mikszáthi balladai szituációk megidézésének egyik leginkább áthagyománnyozódott eszköze irodalomtörténet-írásunk szerint a *szaggatott, töredékes* előadásmód, párbeszéd, amely oly módon indukálja a balladai hatásfolyamatot, hogy a novellák „meghatározatlan helyei”-t (Unbestimmtheitsstellen) az olvasónak kell kitöltenie, azaz a szöveg dimenziói az olvasó számára felfedezendők, kitöltendők.

A szaggatott, töredezett beszédmód azonban nemcsak olyan „üres helyeket” hoz létre a szövegben, amelyeket az olvasás aktusa tölt fel, illetve képez le, hanem ezek az „üres helyek” a jelentésképzés üres helyei is, amelyek sajátos értelmezésre is készítetik az olvasót. A meg-megszakadó párbeszéd, a kihagyásos, hézagos monológok ugyanis gyakran nem kapcsolódnak egymáshoz, nem szervesülnek, sőt nemegyszer egymás melletti elbeszélések, „mellébeszélések”, gyakran a tényleges történelemsortól, pszichikai tragédiától eltávolító beszélgetések, magánbeszéd. A ballada kihagyásos, töredezett előadásmódja mindig a vázolt katasztrófához kapcsolódik, azt mélyíti el, illetve bontja ki. A novella beszédmódja azonban – éppen a műfaj építkező jellege miatt – megengedi ezeket a sajátos elbeszélő eszközöket. Ugyancsak ezt igazolja az is, hogy ezen előadásmód nemcsak a jellemzés eszköze, hanem az elbeszélői előadásmód sajátja is. Gyakran az elbeszélő folytat töredezett, szaggatott párbeszédet (például átélt beszéd formájában) az egyes szereplőkkel, oly módon, hogy más síkra transzponálja az eseményeket, mintegy „okvetetlenkedve” beavatkozik az események menetébe. Nemcsak azt sugallja ezáltal, hogy kevesebbet tud hőseinél, hanem úgy beszél, hogy az olvasó számára kétértelművé váljék az is, amit eddig sejtett, vagy – úgy vélte – tudott az olvasó. A szereplők és az elbeszélő (szereplő) mellett többször ott a faluközösség véleménye is, ami gyakran ellenpontoszza, illetve elfedi a már kikövetkeztetett „igazságot”.

A szöveg és olvasó párbeszéde így nem egyszerűen kérdések és válaszok párbeszéde, hanem állandó átértékelések és korrigálások interakciója is.

Mikszáth módszere azért is különös, mivel az egyes novellák indítása minden kétséget kizáróan pár mondatban vázolja a történetet. Látszólag a bocacciói novellaforma megőrzéséről van szó. Az elmondottak összefüggésében azonban talán pregnansabban érzékelhetjük azt, hogy itt nem elsősorban a fabula összefoglalásáról van szó, hanem „csak” egyfajta modalitásbeli, szemléleti magatartásról, mert csak az alaphangnemet kapjuk, és nem a történet magját.

Ez a sajátos alaphangnem általában időviszonyaiban is különbözik az egyes novellák elbeszélte történeteinek időviszonyaitól. A *jó palócok* írásai ugyanis összességében szubjektív nézőpontú, múlt idejű elbeszélésmódnak felelnek meg. Tudjuk, Mikszáth gyakran él az objektív előadásmód eszközével is, azaz olyan nézőpontot választ, mintha az elbeszélő kevesebbet tudna hőseinél. Ez a fajta nézőpont a szubjektív („mindentudó”) nézőponthoz ké-

pest ugyan feltétlenül korlátozottabbnak tűnik, de egyben modernebbnek is. A látszólag kevesebbet tudás egyrészt lehetővé teszi a szereplő tudatának megszólaltatását, másrészt olyan időbeli azonosságot eredményez – például a *style indirect libre* esetében –, amely azt jelzi, hogy az elbeszélő és szereplő közötti distancia felszámolódik. Még szembetűnőbb azonban az, hogy a mikszáthi novellák nyitó fejezeteiben az objektív látásmódhoz egyértelműen jelen idő rendelődik. Úgy tűnik, mintha az elbeszélő azt a látszatot keltené, hogy az „események úgy történnek, mintha most történnének”, holott logikailag az elbeszélés egy múltbeli eseményre vonatkozik. A nyitó fejezetek jelen idejűsége, az elbeszélt és az elbeszélői idő egymásba csúszása, az ún. „evokatív jelen”³ sajátos mikszáthi látásmódot eredményez. Mert „ha itt és most” történnek az események, akkor azok nemcsak a szereplőkkel, hanem – elvileg – az elbeszélővel is történhetnek, azaz az elbeszélő egyfajta szereplői státust is felvehet, hiszen – éppen jelenidejűsége folytán – ő is részese az eseményeknek. Sőt az is lehetségessé válik, hogy több szereplőt személyes ismerősként követhessen, egyszer fő-, majd mellékszereplőként. Másrészt az olvasó – mivel az olvasás során elsőként ezzel a jelenidejűséggel találkozik – úgy véli, hogy akár vele is megtörtén(het)tek ezek az események, azaz a befogadó is szereplői kontaktusba kerül az egyes hősökkel.

Az elbeszélés nyitó (és záró) fejezeteinek kérdése központi kérdése az irodalmi szövegeknek. Az elbeszélés nyitó és záró mozzanataiban ugyanis a „reális kommunikációs funkció” rendszerint elmarad, éppen ezért ahhoz, hogy az elbeszélő, pontosabban a szöveg kapcsolatba léphessen az olvasóval, különösen nagy terhelés hárul az elbeszélés ezen fejezeteire. Ez az a centrális pont ugyanis, ahol leginkább megnyerhető az olvasó, ezért fel kell kelteni érdeklődését, be kell vonni a szöveg világába. Fábri Anna figyelte meg a szereplők és az elbeszélő viszonyát elemezve, hogy Mikszáthnál „nem az írói távolságtartás igénye az elsődleges, hanem ellenkezőleg, egy sajátos szemléleti mód vállalása. Mikszáth képes arra, hogy együttérzéssel jelenítse meg azt a viszonyt, amely hőseit a világhoz fűzi. Eközben az eltávolodás hangsúlyozása nélkül ábrázolja a sajátos törvényeket, amelyek ezeknek az embereknek életét irányítják, noha tételesen nem fogalmazódnak meg. A babonák és sejteések szövevényét, amelyek parancsoló kényszerrel hatnak a cselekedetekre.”⁴

Ez az egyéni látásmód azonban már a novellakezdeteknél ott munkál Mikszáth írásaiban, és talán itt kezdődik a mikszáthi novellák sajátos varázsa is: jelenidejűség és (természetszerűleg) az előbeszéd együttese elbeszélő és befogadó meghitt, otthonos közösséget hozza létre.

A töredezett párbeszédre, szaggatott előadásmódra mint sajátos balladai vonásra figyelve jellegzetesen balladaszerű novellának mutatkozik a *Szegény Gélyi János lovai* című írás. A kezdő kép narratív formáit nyugodt, kiegyensúlyozott előadásmód, ritmus jellemzi, az elbeszélés közvetett, a főhőst narrá-

ció révén ismerjük meg. A második rész (színhely az istálló) alig egy oldalnyi szövegében nyolc rövid párbeszéd hangzik el. Majd az átélt beszéd kezdetleges formájában, a harmadik személyű beszédhelyzet és a belső nézőpont együttes alkalmazásában („erlebte Rede”, „style indirect libre”) felhangzó mondatok – nem jelezve a distinkciót beszéd és gondolat között – a befogadót arra intencionálják, hogy inkább a hős beszédeként vagy gondolataként fogja fel a szövegrészt, semmint a narrációhoz tartozónak. Erre utalnak a különböző grammatikai eszközök, a kérdő és felkiáltó mondatok, a megszakított mondatfűzés:

Eh, bolondság! A szavak is megijesszék? Aminek teste nincs, annak árnyékát lássa? Fekete gyanúnak fehér ágyat bontson? [...]

Megmondta... így mondta.

Az átélt beszéd ugyanakkor zökkenőmentes átmenetet biztosít a harmadik rész (az utazás) szcenikai ábrázolásába: drámai párbeszédbe fordul át a kezdő kép narrációja. A szaggatott, lázasan siető előadásmód következtében a múlt jelenné lesz, s az elbeszélés formája részben átmegy – látszólagosan – a drámai beszélgetés formájába. A szövegrész erősen retorizált, evokatív alakzatok, felkiáltó, kérdő mondatok siettetik a végkifejletet:

Megvárta Vér Klári, hogy az ura szóljon, kérdezzen [...].

– Aztán meg azt gondoltam, hogy mivel a holnapi vásárra készültél, a Csillomék lakodalmáról egyenesen oda indulsz.

Még erre sem felelt Gélyi János [...].

– Ej, be kényes lett kend! Beszélni is restell. Hogy lesz hát, hadd hallom? Ott hagysz-e azalatt, vagy magaddal viszel?

– Ott hagylak – mondá kellenül – úgyis három napig tart a lagzi. [...]

– Irgalom, segítség! Ó, tartsd azt a gyeplőt! – sikolt fel Vér Klári. – Itt a hegyszakadék, jaj, ott is egy örvény! [...]

– Verjen meg az Isten; de meg is fog verni!

– Ó, tartsd azt a gyeplőt, édes uram, férjem!

Tartotta is, de csak míg kioldotta rajta a bogot. Csettintett a szájával s egy lóriasztó szisszenést hallatott:

– Gyi! Tündér! Ráró!

A párbeszédre figyelve azonban azt láthatjuk, hogy azok nem valóságos párbeszéd, hanem egymás melletti „elbeszélések”, ahol a beszéd megtartja formális párbeszédes jellegét, a válaszok látszólag racionálisak, de valójában a szereplők között nincs kommunikáció, mert Gélyi János saját gondolataiba mélyed, Vér Klárit pedig csak fenyegető sorsa ejti rémületbe, nem megromlott kapcsolatuk. Vagyis a párbeszéd szabályosan fölépített, de olyan szereplők között folyik, akik nem akarnak egymással gondolatot cserélni, és

e párbeszédből hiányzik a beszéd kapcsolatteremtő, kapcsolatfenntartó funkciója is.

Ez a fajta (a kommunikatív funkcióktól mentes) beszédmód világít rá arra, hogy pszichikus síkon (Gélyi Jánosban) a balladai tragédia befejeződött. A történés síkján azonban valamivel később következik be a tragédia. Az építkezés így tipikusan balladai. Ezt hangsúlyozza a mondat szerkesztés is. Vér Klári bőbeszédűsége, majd töredezett mondatai a lélekben fokozatosan eluralkodó feszültséget jelzik, ezzel szemben Gélyi János leszűkített, indulatszavakba tömörülő szóhasználat a bekövetkező tragédiát teszi bizonyossá.

A párbeszéd, a kommunikáció funkciójára figyelve azonban észrevehetjük, hogy *A jó palócok* néhány írása megtöri ezt a klasszikus balladaívet, a történelem és a pszichikai sík harmóniáját, mintha egy láthatatlan ék nyomulna a kettő közé, egyre nagyobb távolságba taszítva egymást, olyan időbeli csúszást idézve elő, mely egyre inkább lehetetlenné teszi a pszichikai síkon létrejövő (létrehozandó) katartikus hatást. Így például a *Péri lányok szép hajáról* című novellában nem következhet be pszichikus síkon a tragédia, mert az öreg Péri és Kata szóváltása nem elsősorban az áldozat levágott hajára vonatkozik, amivel a figyelem a tragédiára irányítódna, hanem sokkal inkább Péri Kata hajára. A történelemsík szintjén sem a tragédia hangsúlyozódik, mert az egészséges lány iránt érez sajnálatot Péri. Arra a válaszra, hogy Péri Judit haját levágták, az öreg Péri további kérdése nem a tényleges tragikus tette vonatkozik, hanem arra, hogy Kata haja hová lett. Úgy tűnik, az apát nem érdekli igazán Judit sorsa, sőt teljes szeretetével Katához fordul. A balladai tragikumfejlődés stációit Juditnak kellene bejárnia, hiszen ő követte el a bűnt, ehelyett azonban a róla szóló beszéd megszakad, jelezve, hogy valójában nincs kommunikáció Judit és az apa között (sőt Juditot majdnem teljes szótlanúság jellemzi). A nézőpont az öreg Péri lelkiállapota irányába fordul, holott ő nem lehet a ballada hőse. A beszédaktus funkcióváltása jelzi, hogy a balladai szerkesztéselv sérül, illetve torzul.

Hasonlóképpen a *Tímár Zsófi özvegysége* című novellában sem jöhet létre klasszikus balladaív. A műben a párbeszéd kétszintű. Péter és az ácsmester közötti párbeszéd a történelemből adja. Sűrítetten a narrációban már jelzett okot részletezi, azt, hogy miért és kiért hagyta el Péter a feleségét, illetve azt, hogy miért és hogyan kíván visszatérni hozzá. Kettejük párbeszéde előre sejteti Péter végzetét, jelezve egyúttal Zsófi tragédiáját is.

A Péter és az ácsmester közötti részletező és magyarázó párbeszéddel szemben a Zsófi és az öregasszony közötti párbeszéd – főként Zsófi részéről – feltűnően szűkszavú. Az öregasszony kérdésére Zsófi csak egyetlen felhívó jellegű mondatral válaszol: „Menjünk!” Lelki válságáról, gondolatvilágáról belső nézőpontú történésmondásból értesülünk, az öregasszonnyal való párbeszéde, idézett lakonikus, tömör szóváltása azonban a tragédia bekövetkezése utáni lelkiállapotát vetíti előre: azt, hogyan fogja Tímár

Zsófi ezt a tragédiát megélni, a bűnhődést, a tragédia lelki következményeit. A történészor, a tragédia bekövetkezte utáni második megszólalása – „Minek hozott kend ide? Honnan fogom én őt ezentúl várni?” – a pszichikai síkra vonatkozik, kérdései valójában nem tényleges, nem válaszra váró kérdések, a kommunikáció szempontjából funkciótlanok.

A probléma a következő: a párbeszéd – az elmondottak alapján – két síkra és egyben két frontra szakad, mert a két szintéren zajló párbeszédetek között nincs semmiféle kapcsolat, ennek megfelelően a pszichikus tragédia és a történet között sincs. Péter és a felesége közötti kommunikációhiány megakadályozza a balladai végkifejletet, nem csupán azt, hogy a bűnös bűnhődjék, hanem azt is, hogy a történészor bevégeződjék. Péter halála tragédia ugyan, de értelmetlen tragédia, mely nem adhat neki megnyugvást, és nem adhat az olvasónak katartikus feloldást. Zsófinak, a vétlen asszonynak azonban örök lelkiismeret-furdalást okoz.

Mikszáth novelláiban a kommunikáció hiánya mint speciális kommunikáció kap szerepet a tragédia kimunkálásában. Az *a pogány Filcsik* című írásában tényleges kommunikációra csak egyszer kerül sor: a szolgabíró és Filcsik párbeszédében. Itt azonban csak Filcsik makacssága igazolódik, pontosabban az a magatartás ismétlődik meg, amelyet az olvasó már úgyis tud a narrációból: nem fogja meglátogatni a lányát. A párbeszéd így eleve kudarcra ítéltetett, Filcsik válasza csak tagadó lehet, a szolgabíró minden praktikája ellenére is, amit azzal is jelez az elbeszélő, hogy az említett információtöbbletet egyáltalán nem hordozó párbeszédén túl Filcsik mindössze háromszor szólal meg, mindhárom esetben közvetlen idézéssel, elbeszélői közvetítésbe ágyazottan, hangsúlyozva ezzel makacsságát, kevélységét, gőgösségét. A belső nézőpontú elbeszélés, a helyenként kikövetkeztethetetlen eredetű elbeszélői és szereplői mondatok egymásba csúszása jelzik ugyan Filcsik pillanatnyi megingását, összezavarodott lelkiállapotát, de ettől nem mentesül annak erkölcsi súlya alól, hogy haldokló lányával az utolsó pillanatig sem hajlandó beszélni. Mert ezzel éppen azt a lehetséges pszichikus tragédiát vetíti előre, hogy lánya halála után már nem lesz lehetősége többet beszélni vele, ami lelkiismereti válságot indíthatna el benne, és a balladai tragikum kifejlődéséhez vezethetne. Eddig a pontig (a lány haláláig) kommunikáció nélküli, de szabályos balladaívet kapunk. A záró részlet – Filcsik találkozása a két koldussal – azonban újabb történészorra és újabb pszichikai síkra transzponál, anélkül azonban, hogy akár az előző történészorral, akár az említett pszichikai síkkal kapcsolatot teremtené, illetve új lelki kifejletre vezetne. A balladai vonal itt sem töretlen, ez azonban egy más szempontú elemzés tárgya, mivel most még csak a beszédaktusból levonható következtetéseket vizsgáljuk.

A két major regényében a párbeszéd első része a tragédia előhívója, közvetlen okozója (a történés szintjén), minthogy a lány halála a késleltető, időt

húzó beszélgetés következménye, ismételten a makacsság, a konokság a tragédia előhívója. A kettős tragédia után azonban nincs olyan párbeszéd vagy metanarráció, amely jelezne a büntudat következtében kialakuló tragikumot. Tehát logikus történetvezetéssel nem alakulhat ki balladai tragédia. (Mindkét gyermek halála az apák lelkiismeretét terheli. Bár a fiú halálos betegsége már a novella elején adott, a babonás hitvilág jelentéskörében egyértelműen a haldokló kívánságának nem teljesítése a halál okozója.)

Megjegyezzük, hogy itt még a közvélemény elítélő magatartása sem jelenik meg. Minden erkölcsi ítélet az olvasóra van bízva.

Újabb, a népballadákra utaló mozzanatként értékelhetjük Mikszáth művészetében azt is, hogy novelláinak főszereplői gyakran nők. Már Greguss Ágost észrevette a székely népballadák azon sajátosságát, „hogy bennök a nők nagyon szerepelnek, s hőse többnek nő, mint férfi”.⁵ A balladaszerű mikszáthi novellában – a balladához hasonlóan – az asszonyalakok előnyben részesítésének oka talán az, hogy fájdalmuk sorsszerűbb, a vétségek, bűnök hangsúlyozottabban fogalmazhatók meg személyükkel, elkövetett tetteikkel kapcsolatosan, sőt nemegyszer a kiszolgáltatottság általános érvényű szimbólumaivá válnak. A héber mondást idézve: „Isten számlálja az asszonyok könnyeit.” (*A néhai bárány, Bede Anna tartozása, Péri lányok szép hajáról, Tímár Zsófi özvegysége, A gózoni Szűz Mária, Szegény Gélyi János lovai, Hova lett a Gál Magda?*)

Népballadáink felépítése, szerkesztése, a cselekmény részeinek egymásutánja bizonyos mértékig kötött. „A kiindulás egy párbeszéd vagy monológ, amely előre jelzi az összeütközést. Ezután mindig valami színváltozás következik: valaki elmegy messzire, vagy valaki érkezik messziről, esetleg mind a kettő megtörténik. [...] Ez a »mozgás« többnyire csak vázlatosan van jelezve, néhány szóval adják tudtunkra, néha pedig csak a szereplők elhangzó szavai érzékeltetik az indulás és az érkezés pontján.”⁶ Természetesen a balladaszerű novellában gyakoriak – főként a zárlatban – az olyan metakommunikatív, metanarratív eszközök⁷ – színpadi gesztusok, sajátos mozdulatok –, amelyek mint tevékenységformák a lelki történések kivetítését eszközlik, és a novella sorsfordulatát készítik elő, illetve zárják le. Itt jegyezzük meg, hogy Mikszáthnál ezek a megnyilatkozások nem a szereplők egyéni megnyilvánulásai, hanem elbeszélői, narrátori formában közöltek, és ilyen értelemben nem metakommunikatív, hanem metanarratív eszközök (*Bede Anna tartozása, Péri lányok szép hajáról, A kis csizmák, Tímár Zsófi özvegysége*). Valószínű, hogy a zárlat effajta megformálása, a szubjektív előadásmód és a mikszáthi anekdotizáló hajlam következménye az a hangsúlyozott distancia az elbeszélő és az elbeszélő között, amely nem engedi meg a szereplők túlzott jelen idejű, élő megnyilvánulásait. A balladaszerű színváltozás azonban jól nyomon követhető a mikszáthi novellában. Az út, az utazás – mint népballadánkban – mindig valami sorsfordító döntés, valamiféle visszavonhatatlan

végzet előrevetítője vagy következménye (*Bede Anna tartozása, Péri lányok szép hajáról, A kis csizmák, Tímár Zsófi özvegysége, Az a pogány Filcsik, Szűcs Pali szerencséje, A gózoni Szűz Mária, A két major regénye, Szegény Gélyi János lovai, Hova lett a Gál Magda?*).

Ballada és balladaszerű novella lényeges különbségét érzékeljük azonban, ha a balladai „katasztrófára” figyelünk. Gyulai Pál kitűnő észrevétele szerint ugyanis a balladák jelentős csoportja az „egész bonyodalmat megvilágító katasztrófán kezd és végzi”.⁸ Számunkra nem az a fontos elsősorban, hogy a katasztrófa a történelem mely szakaszán helyezkedik el, hanem az, hogy az kiindulópontként vagy következményként áll-e elő. Az is kérdés, hogy a katasztrófán mit kell érteni. Tragikus eseményt a történelemben, amelynek pszichikai konfliktus-előzményei vannak, vagy a pszichikai síkon megjelenő katasztrófát, amelynek tragikus események az okai. A két műfaj között éppen ezen a ponton érzékelhetjük leginkább az ellentétet. Nem csupán arról van szó, hogy a novella felépítése – műfaji sajátosságainál fogva – egy fordulópont gyors felvezetése, majd a fordulópont kibontása, és végül a bekövetkező sorsfordulat perspektivikus jelzése, hanem arról van szó, hogy egy epikai mű – műfaji logikája alapján – soha nem lehet ballada, mert az epika „építkezik”, a cselekmények és a szituációk mozgásával jut el egy tragikus tetőpontra, míg a ballada „kibontó” vagy „levezető” jellegű, ahol a tragikus történelemtől mint kiindulóponttól jut el annak szükségszerű következményeként a pszichikai tragédiáig. (E műfaji ellentmondásból eredő probléma jól érzékelhető például a *Szegény Gélyi János lovai* című novellában.)

A mikszáthi elbeszélő helyzet, elbeszélő szituáció megteremtése ismételtén a novella és ballada műfajának sajátos kapcsolatát mutatja. A népballada ugyanis egy kisebb közösség előtt (gyakran fonóban vagy kukoricafosztáskor), a reneszánsz (boccaccio) novella pedig társaságban előadott történet volt. A műballada azonban, mivel nincs közvetlenül jelen lévő közönsége, gyakran tételez – keretként – fiktív elbeszélőt és hallgatóságot. Ugyanígy az újabb kori novella sem számíthat közvetlen hallgatóságra, a századvég novellairodalma mégis – kiváltképp Mikszáth esetében – mintha igazolná a német esztétika, pontosabban Friedrich Schlegel elméletét, mely szerint a novella „egy még ismeretlen történetet közöl, amit úgy mondanak el, mintha azt társaságban modanák”.⁹

Az Arany János-i ballada (például a *Tengeri-hántás*) közbeékelte megjegyzéseire, külső megszakításaira emlékeztetően Mikszáthnál is gyakran találkozunk olyan közbeszólásokkal, közbevetésekkel (parentheszisz), amelyek – az anekdotikus szituációnak megfelelően – nem az olvasónak, hanem a fiktionalizált hallgatóságnak, közönségnek szólnak. Pontosabban arról van szó, hogy Mikszáth a XIX. század második felében uralkodó narrációs változatok leggyakoribb hagyományos formáját alkalmazva, gyakran megszakítja azt, és azt a látszatot kelti, mintha az elbeszélő is csak egyik értelmezője lenne a

történetnek, megkérdőjelezve ezzel az elbeszélői autoritás egyértelmű fölényét, hatalmát.

Például a *Péri lányok szép hajáról* című novellában a csábítás első jeleit olyan váratlan kiszólások, megjegyzések kommentálják, amelyek egyfajta láthatatlan, fiktív közösség véleményeként reflektálódnak, s amelyek megkérdőjelezzik a szerzői narráció biztonságát; a diskurzus a befogadó számára kétséges, mivel nem tudja pontosan sem azt, hogy ki mondja a szöveget, és azt sem, hogy kinek. A Csató Pista feleségére vonatkozó zárójeles felkiáltó megjegyzés – („Ni, bizony megvágja a kezét a sarlóval!”) – vezeti be az ilyen közlésmódok sorát. Példaként említhetjük azt is, amikor Pista megszerzi Judit kendőjét:

– Menjen! Nem szégyenli magát?! – mondá Judit elpirulva. – Inkább sose lássam azt a kendőt.

Elfordult, durcásan, mintha neheztelné a vakmerő szót. *No bizony, nem a világ, hadd vigye el, van még ott elég kendő, ahol ez volt. [...]*

Másnap is hiába kérte Pista a csókot, hanem mikor aztán harmadnapon hazaindultak, lent a tisztáson, hol a füzes eltakarta őket a hátul jövő aratók elől, egyszerre átkarolta a Judit darázsderekeit, s el nem bocsátá addig, míg egy parázs csókkal ki nem váltotta kendőjét.

No, bizony, nem a világ, van ott még elég csók, ahol ez az egy termett. (Kiemelés tőlünk – G. A.–Gy. I.)

Az első kiemelt formát egyenes idézet, a másodikat szerzői narráció vezeti be. A meg nem nevezett közvéleményre történő átváltás azért meglepő, mert az első közlésegségek (a zárójeles mondatot kivéve) egyértelműen a szereplőkre, illetve a narrátorra vonatkoztathatók. A váratlan megjegyzések azonban kilépnek az addigi közléssíkok rendszeréből, más síkra transzponálódnak, *valakinek* vagy *valakiknek* a véleményét halljuk (legtöbbször pontosan megnevezett ez a közvélemény, Bede Anna, Tímár Zsófi, Vér Klári, Gál Magda esetében a falu), vagyis a „balladai kórus” háttérinformációként funkcionál, értelmezi, kommentálja az eseményeket.

Ugyanakkor a váratlan, feltűnő jelek sűrűsödése, a szokatlan nézőpontváltás egy másfajta tájékozódási pont felvételére kényszeríti az olvasót, a befogadás más, szélesebb értelmezési lehetőségekkel szembesül. A gyakran ironikus, szatirikus közbeszólások mintha azt igazolnák az olvasót tudatban, hogy a narrátor nem elégszik meg azzal, hogy az elbeszélői nézőpontról átváltson a szereplői nézőpontra, hanem szükségesnek érzi egy újabb elbeszélői pozíció felvételét, egy olyan pozícióét, amely – legjobb példáiban – nem megerősíti, hanem ellenpontoszza a szereplők, illetve a narrátor véleményét. Valószínűleg Mikszáth anekdotizáló hajlama is ebbe az irányba mutat, amennyiben az anekdota egy, az elbeszélőtől független közösséget, közönséget feltételez.

A „balladai kórus”, a közvélemény megszólaltatása kitűnő eszköz arra is, hogy az elbeszélő magatartását szituálja. A „nem egészen így van”, a „másképp is lehetséges” világérzékelés sajátos elbeszélő helyzetet implikál, és bizonyos fokú eltávolodást jelez a hagyományos, auktoriális elbeszélő formától, természetesen a szinekdochés, metonimikus cselekményépítés keretein belül, legfeljebb megszakítva azt. Anélkül, hogy közvetlen megfelelést talál-nánk, úgy gondoljuk, hogy ez a „kételkedő elbeszélőhelyzet” a Booth által *megbízhatatlan elbeszélőnek* (*unreliable narrator*) nevezett pozíció irányába tájékozódik, amennyiben a közvélemény elkülönül az „odaértett szerző”-től (*implied author*).¹⁰

Vagyis a narrátor egy személyhez való kötöttsége szűnik meg ezáltal, de nem szűnik meg a személyhez kötöttség mint olyan. A narrátor személye (nézőpontja) tevődik át hol egyik, hol másik szereplőbe, esetleg a „közvéleménybe” vagy éppen az általános narrátori személybe.¹¹ A még személyhez kötött, de már váltakozó nézőpontok kimunkálása annyiban is újszerű, hogy nem egyetlen, hanem többféle értékrendet szólaltat meg. Ugyanakkor talán az is elképzelhető, hogy a nézőpontok konkrét személyhez kötöttsége feloldódik, bizonytalanná válik, és ezáltal már nincs is értelme azt firtatni, hogy ki mondja vagy kinek a nézőpontjából szólal meg a narrátor. (Bárki, aki jelen van, és nagyfokú esetlegességgel.) Ezen elméleti lehetőséget az igazolja, hogy az egyes szereplők egyszer aktív szerepkörrel, máskor csak esetleges jelenlétüként (funkció nélkül) tűnnek fel az egyes novellákban. Az egy személyhez kötött (alternáló) és a nem egy-egy személyhez kötött narráció közötti elméleti különbség abban fogalmazható meg, hogy a különböző nézőpontú, egy-egy konkrét személyhez kötött narráció célja egy központi gondolat, gondolatrendszer, erkölcsi normarendszer kibontása, felépítése. Ez egyfajta pluralista narrátori viszonyulást valósít meg. Ezzel élesen szembe kell állítanunk azt a narrátori törekvést, amely nem akar egységes képet, világszemléletet, értékrendet felépíteni, hanem az egyes világnézetek, vélemények a maguk esetlegességében (valóságosságukban) jelennek meg, egymásnak ellentmondva, de nem feltétlenül csatázva.

Úgy tűnik, mintha Mikszáth a modernizmus ellenében nem törekedne semmi olyanra, ami az ellentétes erők harcából következik a modernista filozófiákban, mint a jobb, a rátermettebb győzedelmeskedik (evolúcióelmélet), vagy hogy az ellentétek harcából azok dialektikus szintézise jön létre. Ennek az észrevételnek a fényében a mikszáthi határozatlanságot, bizonytalanságot másképpen is lehet értelmezni. Nem feltétlenül egy személy pszichikus bizonytalanságaként, hanem egy bizonytalan, esetleges világ – a maga ellentmondásaival és harmóniáival – újfajta látásmódjának.

A hagyományos struktúrájú novellaépítésben a történeteknek egy jól meghatározott vonala van, tudjuk, honnan hova kell eljutnunk, és ezt a vezér-

vonalat építik, támogatják a mellékágak mint melléktörténetek, mint mellékszereplők, mint melléknarrációk.

Ezzel szemben, ebben az újfajta novellastruktúrában a jól meghatározott ív helyett egy olyan kacsakaringós, véletlenszerű görbe vonal rajzolódik ki, mint amikor egy erdőben sétálgatunk. Hol ezt, hol azt megpillantva, sok szereplővel, sok történettel találkozunk, s e találkozások során alapvetően a véletlen határozza meg, hogy ki és milyen módon, milyen helyzetben válik szereplővé vagy szemlélővé. Tehát a történetek és események (a narrációt is beleértve) nem egy központi történet szolgálatában állnak, nem „hajtják előre” a történetet, nem képeznek motivációs bázist, vagyis nem fogalmazható meg valamely funkció a történet egésze szempontjából. Egy mondatba sűrítve: a novella metonimikus struktúrája látszik megrendülni.

A ballada célja a megzavart lélek, lelkiállapot ábrázolása, olyan sűrített tragédia kibontása, amelynek minden eleme a tragikus vég felé mutat. Ha a balladaszerű novellára figyelünk, akkor azt mondhatjuk, hogy a művekben a tragikus konfliktus, a pszichikai tragédia meghatározója már nem feltétlenül az erkölcsi értékek világa, a hős – aki már nem is igazán hős – nem körülményeinek vagy szenvedélyeinek, titkos hajlamainak rabja, nem nagy formátumú bűnök elkövetése vonja maga után a bűnhődést, nem a végzettszerű sorscsapás a bűnhődés oka.

S bár a lét egy élet, egy egyéni sors határain belül egyre tragikusabb, a balladaszerű novellában a bűn nem szükségszerűen vonja maga után a bűnhődést. Tudjuk, hogy a mikszáthi derű és öröm gyakran lefokozott, de a legtragikusabb szituációban is mindig átszűrődik, ezért a tragédiát létértelmező totalitásként nem vállalva a bűnhődés nemegyszer – Péterfyt idézve – tragikomikus.¹² (Úgy gondoljuk, hogy a Péterfy-féle tragikomikus jelző nem komikumot rejt magában, hanem arra utal, hogy a műegészt tekintve a befejezés szokatlan, furcsa, meglepő, különös. És míg számára a mű emiatt megmosolyogtató, addig mi egy szándékos vagy ösztönös dekonstrukciós eljárást vélünk fölfedezni.)

Mikszáth epikus jellegű: a balladaszerű novellák – szándékoltan – történelemsort mutatnak be. Adott a balladai alapszituáció, amely egyrészt valamilyen bűn megtörténtét jelenti, másrészt a tragikus véget sejteti.

A probléma kettős:

1. A novellák többségében még csak utalásszerűen sem értesülünk arról, hogy a bűnös bűnhődik-e vagy sem. A lelkiismereti válság, a morális megsemmisülés hiányzik a hősökől, és így hiányzik az erkölcsi felelősségben rejlő tragikum is. A századvég szemléletmódjának és érzelmi állapotának megfelelően Mikszáthnál sem az erkölcsi értékek biztonságába vetett hit az alapja és forrása a katarzисnak, mint a balladákban, sőt – nemegyszer – a katartikus mozzanat is hiányzik írásaiból. A tragikus vég nem a bűnös bűnhődését jelenti, hanem legtöbbször az ártatlan halálát, vagy valamely olyan tragikus eseményt,

amely legfeljebb befejezi, de nem megoldja a lehetséges erkölcsi konfliktust. Az erkölcsi emelkedettség, az erkölcsi konklúzió hiányzik írásaiból.

A mondottakat alátámasztva néhány novellában a következőket figyelhetjük meg. A *Péri lányok szép hajáról* című novellában Judit, a fiatalabbik lány megbűnhődik tetteért, de Csató Pista, a csábító, tette után nyomtalanná válik, még csak utalásjellegűen sem értesülünk arról, hogy bűnhődik-e vagy sem. Vagyis tökéletes a balladai bűnszerzés következményeinek kitudódása, de a tévedés belátása, az, hogy Csató Pista rádöbbenjen hibájára, bűnére, nem következik be, s így hiányzik a katartikus mozzanat is. Kati, a nagyobbik lány áldozatot vállal hűgáért – egy újabb balladaszerű lehetőség –, de nem tudjuk meg, volt-e értelme ennek a nemes áldozatvállalásnak. Egy olyan hősie cselekedetről van szó, amelynek ismeretlen, rejtélyes (homályos) a kimenetele. És az apa, ahelyett, hogy lánya nemes tette miatt büszkeséget érezne, megsajnálja lányát haja elvesztéséért, annak a hajnak az elvesztéséért, amelyről Kati önfeláldozásból mondott le. Hasonlóképpen a *Szűcs Pali szerencséje* című novellában sem következik be a bűn, a vétség felismerése. A főhős, ahelyett, hogy lelkiismeret-furdalást érezne viselkedése miatt, ahelyett, hogy rádöbbenne végérvényesen elrontott életére, úgy véli, hogy nem is ő járt Gózonban, és csak álom volt a lány megkérése.

A *Szegény Gélyi János lovai* című írásban bár a halál utoléri Vér Klárit, ez nem jelent számára bűnhődést, mert nem alakul ki benne az a lelki folyamat, amely a büntudaton keresztül a bűnhődésig vezetne. Férjével szembeni viselkedése nem megbánást vagy büntudatot fejez ki, hanem csak eszköz arra, hogy tettét leplezze vagy tagadja, esetleg szeretőjét megkaphassa. Záró mondatai („– Ó, tartsd azt a gyeplőt, édes uram, férjem!”) csak fizikai rettenetét, valamint a megbocsátás hízélgéssel való elérésének reményét, s nem az emberi lélek vergődését jelzik. A *két major regényében* is tipikus népballadai alapszituációról van szó: a juhászapák konoksága és kibékíthetetlen ellentéte megakadályozza a szerelmespár kapcsolatát, szerelmüket reménytelenné teszi. A megbékélés késő, a két gyermek halála már elkerülhetetlen. De míg a népballadában mindig utalás található arra, hogy a pusztulás okozói megbűnhődnek, addig Mikszáthnál véget ér a novella a fiú halálával. Sőt, a Fekete major juhásza sem érez büntudatot lánya halála miatt. Egyedül csak szomorúságot érzünk. „A pajkos Ipoly [pedig] nem törődött velük, vígan locsogott tovább... de nem fecsegett ki semmit.” Vagyis a narráció képileg nem kibontja a tragikumot, hanem ellentételezi. (Írónia egy ilyen szituációban!?)

2. A mikszáthi novellákban feltűnő jelenség – és a balladai bűnhődés kérdésével teljesen ellentétes motívum – az ártatlan szereplő (főszereplő) bűnhődése. Nem valamiféle végzetszerű sorscsapás, tragikus vétség vagy akár valamiféle erkölcsi fogyatékoság, erkölcsi tévedés jellemzi a hőseket, amelyek szükségképpen bűnhődést, bukást vonnának maguk után, hanem olyan, erkölcsaikben tiszta és nemes emberekkel találkozunk, akiktől nem-

hogy a bűn, de még annak szándéka is teljesen idegen. Leginkább a *Tímár Zsófi özvegysége* című novella példázza megállapításainkat. Péterben, a férjben kialakul az erkölcsi konfliktus, a lekiismeret-furdalás, vajon visszafogadja-e elhagyott felesége, aki végig (megbocsátóan) szenvedett miatta. Vagyis a balladai alapszituáció a következő: az erkölcsileg feddhetetlen, hűséges asszony sem haragot, sem gyűlöletet nem érez hűtlen férje iránt, aki vétett ellene, míg a férjben egy év után ébred fel a lelkiismeret, miután szeretője elhagyta. A balladaszerű megoldás a következő lenne: a bűnös meglakol, az erkölcsileg vétlen, az erkölceiben szilárd pedig felemelkedik. Ehelyett Péter tragédia áldozata lesz, meghal ugyan, de nem bűnhődik vétkéért, a halál súlya viszont Zsófi vállára nehezedik, akinek így értelmetlenné és reménytelené válik erkölcsi kitartása, hithűsége. (Bűnhődjék az ártatlan!?)

A *Szegény Gélyi János lovai*ban is az erkölcsileg hűséges férj és a vétlen lovak tragédiája teljeseedik be, nem annyira a bűnös asszonyé. A novella – e tekintetben – semmi másról nem szól, mint hogy a felesége hűtlensége miatt elkeseredett férj oly nagy bánatra jut, hogy feleségével együtt a szakadékba vezeti lovas kocsiját. A novella fele (körülbelül két oldal) Gélyi János lovakhoz fűződő szeretetét mutatja be, illetve azt, hogy az új menyecske még a lovak iránti szereteténél is nagyobb szeretetet kap. Mindez pszichikusan indokolja azt a nagyfokú elkeseredettséget, melyet a fiatal gazda érez felesége hűtlensége láttán. A zárlatban azonban a tragédia megtörténte nem igazolja ezt a túlzott részletezést, ezt a hangsúlyeltolódást, mert azt mégsem mondhatjuk, hogy a mű jelentése az volna, hogy olyan nagy volt a főhős bánata, hogy még imádott lovait is képes föláldozni. Egy ilyen értelmezés teljesen abszurd lenne. De akkor mi indokolja ezt a hosszú előkészítő részt? A súlypontok ilyen mértékű eltolódását egy metonimikus novellaépítési elv keretein belül nem lehet megmagyarázni, hisz abban a belső arányok funkcionális elemként működnek, s ily módon jelentésképző és -hordozó szerepet kapnak. De ha feladjuk e törekvésünket, a probléma súlyát veszti.

A két változatot sajátosan egyesíti *Az a pogány Filcsik* című novella. Az alapszituáció ismételten balladaszerű: az apai akarattal szembeszegülő lányt megtagadja az apja. Filcsiknek egyetlen értéke marad: a bundája. Paraszti makacssága miatt nem hajlandó lányának megbocsátani, még annak halálos ágyán sem. Pedig a lány, Terka sem bűnt, sem erkölcsi vétséget nem követett el, mikor a szeretett férfit választotta. Igaz, az elbeszélő (és a közvélemény) erkölcsi modalitása nem egyértelmű a lány tettének megítélésével kapcsolatosan, a részvét, az elfogadás mellett ott az elítélő erkölcsi állásfoglalás is: Terka „bűnbánó arccal” jött haza, haldoklását pedig nem megigazulásként, hanem erkölcsi bukásként minősíti az elbeszélő: „Szép volt így haldokolva is. Egy a földtől búcsúzó angyal. Vajon hová siethet? Hiszen az égből már lebukott egyszer!” De nem tudni, miért e kétértelmű állásfoglalás. Azért-e, mert nem törvényes a kapcsolat, vagy azért-e, mert Terka apja akarata ellené-

re cselekedett. A kétkedő elbeszélői magatartást sem a premisszák (Terkát apja egy hozzá nem illő férfihoz akarta erőltetni), sem pedig a konklúzió (az apai megbocsátás hiánya) nem igazolja az olvasó szemében. Sőt, a lány a szolgabíró békítő szándékára sem kap könyörületet, s míg Terkában ott a lelkiismereti válság, amiért apja nem bocsát meg neki, addig Filcsik konokul ragaszkodik vélt igazához. A balladai konfliktus lehetősége adott, amint a bunda és a megtagadott lány azonos színtérre kerül, azaz erkölcsi választási kényszer lép föl. A bűn azzal történik meg, hogy lánya helyett a bundáját választja Filcsik. (Itt nem csupán a meg nem bocsátásról, hanem két olyan értékrend közötti választásról van szó, melyeket a lány és a bunda szimbolizál.) A lány pedig – Filcsik tetteivel ellentétben – erkölcsileg felemelkedik, halála (és korábbi viselkedése, apjához való ragaszkodása, sőt a szeretett férfi elutasítása) büntelen voltát igazolja.

Filcsik megítélésében azonban mind az elbeszélői, mind a kollektív nézőpont egységes, sőt a közvélemény elítélő hangjának többszöri, elbeszélői megidézése még inkább erősíti az olvasó negatív viszonyulását a főhőssel szemben. A novella a lány halála után újabb mozzanattal bővül, amely a főszereplő eddigi magatartását kívánja cáfolni, vagy legalábbis más erkölcsi horizontba kívánja helyezni. A belső konfliktus, a mardosó lelkiismeret pszichés folyamata – vélhetően – végbemegy Filcsikben (a hideg ellenére izzad a két koldus mellett), és az erkölcsi parancsszó is győzedelmeskedik (a bundát ráadja a két koldusra), mintha ezzel részben jóvátenné lányával szemben elkövetett bűnét. A pszichikus folyamatot tekintve ez a válasz adekvát. A végkifejlet azonban kérdéses, mert lányával szemben megmarad az erkölcsi bűn súlya. A befogadó valamilyen válaszra vár e vonatkozásban. Számtalan megoldási lehetőség kínálkozna, de semmi sem történik. Mert mit várnánk? Például: Filcsik félig megőrülve keresi bundáját, nem érti, hová lett. Ehelyett: úgy beszél a bundáról, mintha meglenne, titkolja, vagyis szégyenli azt az egyetlen erkölcsös cselekedetet, melyet koldusokért elkövetett.

A mű, mint Mikszáth novelláinak egy részében, a változhatatlanság/változtatlanság motívumára épül. A balladákban – ezzel szemben – mindig egyértelmű a „tanulásvonal”, a bekövetkező tragédia hatására a bűnt elkövető szemléletet vált, megváltoznak erkölcsi, vagyis a személyiségben, az emberi viszonylatokban vagy erkölcsi értelemben a szituációban, a jelentés síkján stb. valamiféle jelentős sorsfordító változás következik be. Mikszáthnál azonban éppen a tragédiának nem-változtató hatása érvényesül, pontosabban bármi történik, semmi lényeges nem változik.

Nem változik Filcsik társadalmi megítélése, eddig is különcnek tartották, ezután is annak fogják tartani, nem változik Tímár Zsófi magatartása sem, és érdektelen a két juhász kibékülése is.

Vagyis a balladaszerűség dekonstruálódik,¹³ a szmirnovi értelemben a novellisztikus megoldás kerül előtérbe, amennyiben a novellák változhatatlan-

sága/változatlansága mellett a „választás lehetetlenségét, annak semmisségét”¹⁴ is példázzák. Mert hiába indul útnak Tímár Zsófi, Filcsik vagy akár a Veres major juhásza, nem nyitnak újabb perspektívát a történetre, nem változtatják meg sorsukat és mások sorsát sem, ismételten demonstrálva ballada és novella különbözőségét. Sőt, Mikszáthnál nemcsak a szituáció adta választási lehetetlenségről beszélhetünk, hanem a szereplőknek egy olyan „tehetetlenségéről” is, amely jelentős időelcsúszást is eredményez, amikor is már minden tett, minden cselekvés túl későn történik, és így a változás, változtatás, választás lehetősége eleve kudarcra ítéltetett. A mondottak azonban nem csupán a novellaszerkezetre jellemzők, hanem a Mikszáth teremtette hősök karakterére, és általában a paraszti gondolkodásra, mentalitásra is.

A „tragikai érzék” (Péterfy) iránti fogékonyság és a pesszimiztikus élethelyzetek tipikussá emelése *A jó palócok* központi témája. A novellák – *A gyerekek* című írás kivételével – tragikus szituációt állítanak a középpontba, de oly módon, hogy a romantika magatartásmodelljét, a heroikus bukást vagy felemelkedést elkerülik. Ez paradox helyzetet hoz létre, mely tipikusan jellemző egy bizonyos paradigmaváltás határán. Vagyis a régi sémák már nem működnek, de az új elbeszélési modellek sincsenek meg kiforrott állapotukban. Ebben az esetben indokoltnak tűnik a szándékos vagy ösztönös dekonstrukció (természetesen nem posztmodern értelemben véve), de nem az epika műnemének egészére nézve, mivel az epika logikai (ok-okozati) menetét nem bontja meg, a kauzális viszonyokat nem érinti, de a szituáció megformálását, annak kibontását, illetve „megoldását” alapvetően befolyásolja, átformálja. Mikszáthnál pontosan lehet érzékelni, hogy szinte szándékosan kerüli a történet megnyugtató lezárását, mindazt, ami adekvát lenne, lehetne egy megszokott, kényelmes befogadói elváráshorizonttal, és ezzel – szándéka ellenére – visszatérne a romantikus látásmódhoz, alkotásmódszerhez.

Balladai szituációt, balladai cselekményt még megjelenít, a hangnem, a szerkesztés, az előadásmód is nemegyszer balladaszerű, de a „megoldás”, a zárlat a dekonstrukció elvére épül, ami – több esetben – érthetetlen az olvasó számára. Úgy tűnik, szinte csak azért más, mint amit várunk, hogy meghökkentsen; az erkölcsi tanulságot hangsúlyozó balladai megoldások helyett egyszerű tragédiákkal zár le Mikszáth. Mintha azt mondaná: „Kár, hogy így esett”, „Hát ilyen az élet!” Vagyis nincs konfrontáció erkölcsi értelemben, a bűnösök nem bűnhődnek. Sőt, az ártatlanok bűnhődnek nem egy esetben. Annyiban rokonítható a posztmodernnel ez a megoldás, hogy a befogadó számára a kiszámíthatatlanság élményét nyújtja. (Ezért szívesen olvas egy új történetet, még akkor is, ha azonosak vagy visszatérők a szereplők, és látszólag a szituációk is ismétlődnek, mert a „megoldás”, a végkimenetel mindig meghökkentő, újszerű.)

Vagyis kettős értelemben hajtja végre Mikszáth a dekonstrukciót: egyrészt megszünteti a ballada erkölcsi tanulságvonalát, másrészt a novella szerkesztésében hajt végre egy törést.

A századvég egyre fokozódó lehangoló társadalmi viszonyai közepette egy általánosabb társadalmi érzést is kifejez Mikszáth, a megoldás – ilyen értelemben – koradekvát. (Ezt már a modern élet élettérzése hívja elő, míg a múlt világa a meseszerű szabályosság, kiszámíthatóság, rendezettség képében tűnik föl.)

A kérdés a következő: szándékoltan töri-e meg Mikszáth a balladaszerű vonalvezetést, ezáltal is jelezve, hogy igazodik a korszellemhez, és szándékoltan törekszik-e valamiféle történetelvűségre, szándékosan marad-e meg a történetelvű cselekménymondásnál, és szándékosan nem törekszik mindenáron az egyszeri pillanat, az egyszeri szituáció megragadására, még akkor sem, ha ezzel háttérbe szorulnak művészetében a századvégen divatos új narrációs és szerkesztési eljárások? Avagy nem gondolhatott-e Mikszáth arra, hogy az egyidejű (kortárs) olvasó elváráshorizontja sokkal inkább a *Tőt atyafiak* és *A jó palócok* lezárt történeteit preferálja, és nem például a Justh-féle fragmentáris jelleget, mozaikszerűséget, nyitott zárlatot?

Ezen a ponton azonban önmagunkkal is vitába kell szállnunk, mert egy másik aspektusból másként is fölvetethetők bizonyos kérdések.

Kulcsár Szabó Ernő véleménye szerint „Az eluralkodó nemesi-nemzeti liberális eszmekörből viszont nagymértékben hiányoztak a korforduló új világképének befogadási feltételei. [...] »Egy avult közösségi eszmény jegyében akadályozta azt az individualizációt, amely eleve nélkülözhetetlen volt egy majdani új közösségi eszmény kialakulásához.«¹⁵ Amikor az európai gondolkodás e periódusában az emberkép forradalmian új átalakulása veszi kezdetét, a magyar irodalom – s benne az epikai világértelmezés – kevéssé támaszkodhat korszerű eszmei felhajtóerőkre. A századvég Jókai, a századforduló pedig annak a Mikszáthnak az epikai csillagzatában áll, akiknél lényegében hiányzik a korforduló individualizációs élménye. Ez a zsánerképes, anekdotikus alakítás határozta meg az epikai jelrendszerről alkotott elképzeléseket, s uralkodott a befogadói ízlésben is, mint a magyar próza »nyelve«. A jelrendszer átfarmálására történtek ugyan már ekkor is (igaz, főként kisepikai) kísérletek, ám a korforduló tartalmaira való inkább csak ösztönös ráérzés nem formálhatta át mindazt, amit egy pragmatikusságában is rangosabb regényírás szavatolt. Pontosan úgy, ahogyan Halász Gábor fogalmazta: »A zsáner volt hát a mosolyogva terjeszkedő ellenség, melyet az újitók hasztalan rohamoztak. Igazi tehetség sajnos nem akadt közöttük; az elemző hajlamúnál megfakult az élet, akadozott a történet; hogyan jöhetett számba Jókai rohanása mellett? A temperamentumos keserű ironiája is maradandóbban, hatásosabban tér vissza a ravaszdi Mikszáthnál.«¹⁶

E vélekedés – habár általánosan elfogadott a magyar irodalomtörténetben – leginkább a kor olvasói-értelmezői horizontját jellemzi. Ezzel a megszorítással élve e véleménnyel feltétlenül egyetérthetünk. Ugyanakkor joggal vehetjük fel azt a kérdést is, hogy Mikszáth az epika szerkesztésének részleges dekonstrukciójával nem hajt-e végre mélyebb, nagyobb léptékű újítást, mint a modern nyugatot követő ifjabb novellista nemzedék. E dekonstrukció a kor olvasói számára bizonyosan figyelmen kívül maradt (sőt, a későbbi irodalomértelmezés számára is), minthogy a korabeli értelmezési szemlélet a klasszikus hangvétel, a történetelvűség szempontjaira figyelt elsősorban, és ezeket a mikszáthi új megoldásokat legfeljebb furcsának, különösnek, egyéni írói „különcségnek” vélte. A mélyebb szerkezeti elemzés rávilágított arra, hogy nem írói extravaganciáról van szó, hanem egy olyan kísérletről, amely arra irányul, hogy valamiképpen visszaadja a modern kor alapvető jellemzőit, a szabálytalanságot, a kiszámíthatatlanságot, a rendezettség-ellen valótságot, a keserűséget, a bizonytalanságot, a dolgok érthetlenségét, mindazt, amivel már a századvégi modern ember is szembesült, de csak a posztmodern korban teljesedik ki, és válik mindenki számára nyilvánvalóvá. De a hagyományörző jegyek e kulcsfontosságú lépés jelentőségét nagymértékben elfedik. Sokkal könnyebb modernnek, újítónak látni azt az ifjú nemzedéket, amely az új, nyugatról érkező minták alkalmazásával, egyéni szerkesztési, stílusbeli és szemléleti újításokkal tör be a magyar irodalmi közéletbe. De ne feledjük, hogy az újdonság ereje nagymértékben annak köszönhető, hogy eltérő, különböző kultúrák eredményei szembesültek. Ezen okból tarthaták Mikszáthot hagyományörzőnek, és foszthatták meg a modern jeltől.

1 PÉTERFY Jenő, *Összegyűjtött munkái*, 1–3, szerk. ANGIAL Dávid és SZILÁGYI Sándor, 1901–1903, 1902, 498.

2 „A modernség számára Mikszáth művészete – minden elismerés mellett – gyakorlatilag a múlthoz tartozott, mondhatni eleve múltbeliként született meg. Véleményünk szerint az »ezredfordulóra« alakult ki az a befogadásmód, mely – hosszú kihagyás után – e szövegegyüttest tudatosan önnön jelenének visszanyert múltjaként interpretálhatja. S a lehetőség megvalósítási kísérlete ezért kelti az újrafelfedezés benyomását. Úgy tűnik tehát, Mikszáth művei az irodalmi hatástörténetben előbb a romantika és a realizmus folytatásaként jelentek meg, majd mindkettőnek, sőt bizonyos modern tendenciáknak is a dekonstruálójaként lesznek számon tarthatók.”

– EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., 1998, 7.

3 „Az »evokatív« jelen [...] annak ellenére, hogy logikailag egy múltbeli élményre vonatkozik, a két idősíkot látszólag egybeolvasztja, az elbeszélés pillanatában szó szerint »evokálva« (felidézve, megjelenítve) az elbeszélt pillanatot.” – Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei*, II, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 171.

4 FÁBRI Anna, *Mikszáth Kálmán*, 1983, 83.

5 GREGUSS Ágost, *A balladáról*, Bp., 1886, 137.

6 VARGYAS Lajos, *A magyar népballada és Európa*, Bp., 1976, 122.

7 Az elbeszélés nyitó és záró fejezeteire, a metanarratív eszközökre vonatkozóan vö.: Fr. SCHÜLEIN–J. STÜCKRATH, *Erzählen* =

BRACKERT-STÜCKRATH, *Literaturwissenschaft*, Hamburg, Grundkurs, 1992, 63.

8 GYULAI Pál, *Magyar népköltési gyűjtemény*, I, 1872.

9 Friedrich SCHLEGEL, *Ausgabe 2.* = F. SCHLEGEL és A. W. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., 1980.

10 W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1963, 211. Idézi: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 87.

11 Az általános narrátor nem feltétlenül biológiailag létező lényt jelent, de személyiséggel, karakterrel, határozott látásmóddal, tehát sajátos szubjektummal rendelkező narrátor („mindentudó elbeszélő”).

12 PÉTERFY Jenő, *Válogatott művei*, Bp., 1962, 472.

13 A balladisztikus novella dekonstrukciójának érdekes elemzését olvashatjuk KISS Dávid *Petelei dekonstrukció* című dolgozatában.

14 I. P. SMIRNOV, *A rövidség értelme = Russkaja novella, Problemi teorii i istorii*, ford. SZITÁR Katalin, Sankt-Peterburg.

15 NÉMETH G. Béla, *Küllő és kerék*, Bp., 1981, 30. = KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 30.

16 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Műalkotás – szöveg – hatás*, Bp., 1987, 30–31. A Halász Gábor-idézetet lásd: HALÁSZ Gábor, *Válogatott írásai*, Bp., 1977, 362.

A mese metafizikája és a magyar avantgárd

(Balázs Béla, Lesznai Anna és Kassák Lajos meséi)

Kassák Lajos *Életsiratás* című novelláskötete 1912 karácsonyán jelenik meg, s nem sokkal utána egy recenzió a *Nyugatban*, Lesznai Annáé. Bár a kötetben túlnyomó többségben novellák sorakoznak, Lesznai mégis a kötet nyitó- és záródarabjára összpontosít, két – a novella műfajától nem teljesen elkülönülő – mesére (*Greman Joskó országa*, *Borenka*), továbbá hangsúlyozza, hogy a többi írás, a novellák is hordoznak magukban valami meseszerűt: „Kassáknak minden novellája mögött ott lappang a mese, s általutván a novella fekete bötűin, nagy gazdag ragyogással tölti el őket...”¹ Ez a meseszerűség és a mese hordozta metafizika lesz az a jellegzetesség, melynek alapján Lesznai Anna megérzi a rokonságot – valamilyen titkos lelki kapcsot – önmaga és az ekkor még szinte teljesen ismeretlennek számító szerző között. Ez a Kassákról megjelenő első fontosabb kritikák egyike: gyakorlatilag ezek a novellák szinte az első művei, amelyek valamiféle visszhangot keltenek az igazán igényes irodalmi körökben, és amelyek az utókor számára – az irodalomtörténeti érdekességen túl – valóban jelentőséggel bírnak. Ám már 1912–1913 fordulóján vagyunk, s 1915 őszén meg fog jelenni *A Tett*, a magyar – mozgalmoszerű – avantgárd első folyóirata, melynek vezérembere Kassák lesz.

Bár ebben a tanulmányban a meséről, s részben éppen Kassák meséiről lesz szó, én mégsem akarom Kassák ilyen irányú írói ambícióit túlbecsülni, hiszen az voltaképpen kimerült e két műben: ám azt gondolom, nem lehetett véletlen, hogy az amúgy nem kritikusi beállítottságú Lesznai – aki mögött ott állt teljes elméleti fegyverzetével a Vasárnapi Kör – tollat ragadott. Mint ahogy az sem, hogy Kassák egyrészt a kötet keretévé emelte a két mesét, másrészt, hogy ő, aki egyébként az Osvátén kívül soha nem reagált egyetlen konkrét műkritikára sem, még évekkel később is, az *Egy ember élete* című önéletrajzi regényében fontosnak, kommentálni érdemesnek találta Lesznai Anna megjegyzését.

Itt voltaképpen nem is a konkrét művekről, mesékről, novellákról van szó, hanem mindarról, ami e kritika s általában a vasárnapiosok Kassák-recepciója mögött van. A Vasárnapi Kör számára rendkívül fontos volt a mese mint irodalmi forma, s mindaz, amit e forma mögött megláttak. Sőt, az is rendkívüli jelentőséggel bírhat, hogy – bár a korban mások is írtak meséket (ez vol-

taképpen a szecessziós-szimbolista irodalomnak kedvelt műfaja) – ők éppen a Kassákéiban láttak meg egyfajta impresszionista irodalmisággal szembe forduló intenciót. Azt, aminek saját műveikben, elméleti írásaikban is tanújelét adták, s amely éppen az avantgárd irodalomban fogalmazódik meg majd ismét határozott formában. Ez a műfaj(csoport), műforma mint kiindulási pont ugyanakkor csak egyetlen szegmense annak az összefüggésrendszernek, amely a Vasárnapi Kör, *A Tett* és a *Ma* körének irodalmi törekvései között húzódik, és amely a megvalósult művekben is igen gyakran fellelhető. S ezután természetesen felvetődik az a kérdés is, hogy az ekkor még mind a három műnemben próbálkozó Kassák meseszerű novellái és főként novella-szerű meséi mennyiben előlegezik meg későbbi verseit és általában véve a magyar avantgárd lírát, hogy kimutatható-e valamiféle fejlődési ív ekkori és 1915-től kezdődő munkássága között, illetve hogy az ekkor szintén meséket író „vasárnapos” Lesznai Anna és Balázs Béla hasonló alkotásaiban – alkotásai mögött – szintén találhatók-e (ha nem is direkt módon) olyan elemek, amelyek – Kassák ekkori prózai írásaihoz hasonlóan – szellemi rokonságot mutatnának az expresszionista-aktivista lírával.

I. Kultúrtörténeti háttér

Bár Lukács György meglehetősen hamar szakított szépírói terveivel, egyetlen ilyen jellegű műve mégis fennmaradt, és ez éppen a mítoszfeldolgozásnak, esszének és *mesének* is tekinthető *Midás király legendája*, mely nemcsak műfajában, hanem témájában is a valódi élettel szembekerülő, az abból szándéka ellenére kimaradó esztéta-lét tragikus voltát hangsúlyozza. Midász királynak (akinek – akarata ellenére – minden élő arannyá, halott anyaggá válik a kezében), örökre szóló magány, sikertelenség, az életen kívülrekedés az osztályrésze. Életlehetőségei kimerülnek a pusztá szemlélődésben, a halott szépségben való gyönyörködésben, anélkül, hogy valakivel is igazi közösséget vállalhatna. E teoretikus mesében Lukács Midász király esztéta-létét azonosítja az impresszionista művész így szintén tragikussá váló alakjával:

Magával vitte így életének minden kincsét Midász király, és boldognak és gazdagnak érezte magát mindig. És mindig gazdagabb lett pillanatokban az élete, és szebbek az aranszobrok, amiket magával vitt, szebbek a pillanatok, amelyekben hozzáért az eleven élethez, és több és többféle életet zárt magába az örökkévaló mozdulat, amelybe szeretve elvitte azt... És előkereste a többieket, a régieket, és kereste bennük azt, amiért kitépte őket; kereste bennük az ő életét. De el volt már vágva minden szál, ami valaha odafűzte őket hozzá. Külön állott minden szobor. Szépen, némán, magányosan, összefüggés nélkül múlttal és jellel.

Majd ugyanezt az azonosságot fedi fel Midász király panasza is:

Énnekem csak pillanataim vannak és nincsen életem. Énnekem csak szépek a dolgok és az emberek, [...] az én életemnek csak a látás adatott meg, része nem lehet abban semminek, és az én életem nem lehet része soha semminek.²

Lukácsnak ez a szembenállása esztéticizmussal és impresszionizmussal az évek folyamán még határozottabb színeket kap: amikor majd megírja a *Kiknek nem kell Balázs Béla költészete és miért* című kritikáját, vagy mikor későbbi, szintén Balázs Béláról írott cikkeit hasonló című³ kötetbe rendezi, azonkívül, hogy a nem is annyira intim barátjának, inkább „fegyvertársának” tekintett költőt kívánja védelmezni a gyakori támadásoktól, mintegy el szeretné vágni a még talán meglévő nyugatos szálakat, hogy így is kifejezze különállását az általa impresszionistának tekintett irodalomtól. Azon túl, hogy e támadásnak részben személyes okai is vannak, egyben összegzi és ki is teljesíti Lukácsnak az impresszionista-esztéticista kultúráról és irodalomról – vagyis a klasszikus modernség első hullámáról – ekkoriban vallott nézeteit (ennek előtte, kritikusi pályájának első pár évében némi rezignációval bár, de belátta, saját esszéista munkásságának is *per definitionem* rendelkeznie kell improduktív, esztéticista vonásokkal). Minthogy maga a kötet, mely voltaképp egy egész, már 1908-ban elkezdődő (és a szakítást a képzőművészet és a kultúra terén az 1910-es *Az utak elváltak*kal kimondó) kritikusi gondolatívet zár le, 1918-ban jelenik meg, mikor az ugyanezen irodalmi közeget hasonló szempontok szerint bíráló magyar avantgárd éppen fénykorát éli, mindenképpen érdemes lehet részletekbe menően megvizsgálni a két társaságnak – Lukácsék társaságának (A Szellem alkotóközösségének és a Vasárnapi Körnek) és Kassák körének – az impresszionista stílushoz, kultúrához, szellemhez, vagy az ezek összességével azonosított esztéticizmushoz való viszonyát, továbbá egymással való kapcsolatukat is: vagyis azt, hogy milyen, e szembenállást is bizonyító párhuzamok fedezhetők fel irodalomszemléletükben és a megvalósult művekben. Hiszen – mint köztudomású – az avantgárd mozgalom is határozott módon szembehelyezkedett az impresszionizmussal – lásd Hevesy Iván impresszionizmus-könyvét (mely stílus- és korszak-jellemzésében még tíz év múltán is Lukács gondolatrendszerére, sőt, az ő terminológiájára támaszkodik: világnézet-nélküliség, minden lényeg és emberi mélység tagadása, csupán felületi ábrázolás, a valódi forma, a benső egység hiánya, pillanatszerűség, illúziókeltés), vagy például Halasi Andor *Új irodalmi lehetőségek* című, *A Tett* és a tett filozófiáját az olvasóközönségnek bemutatni kívánó cikkét („Az impressionizmus az úri tétlenség, a céltalanság, a felelőtlenség, az ingyenség, a romlás költészete volt. A szkeptikus empirismusból semmi sem született, a mely a világot viszonylagosságokká tépte, semmit sem igazolt, mindent elfogadott s a megismerés meddő passziójának élt”).⁴

Ugyan mindkét irodalmi csoportosulás szembehelyezkedett saját korának, kultúrájának minden bizonyosságot elvető, világnézet-nélküli elveivel, még-

sem találtak egymásra: látszólag mégis teljesen külön, szinte átjárás nélküli világban léteztek, más műveltséget hoztak magukkal, más irodalmat képzeltek el a már meglévőnek a helyére. Távolságtartásuk egyik fő oka az avantgárdisták mindenfajta hagyomány, gúzsba kötő konvenció elleni lázadása lehet, mely idegen maradt tőlük. Számukra még létezik – sőt, az egyik legfontosabb fogalomként – a kultúra, melyet Lukács szerint mindenekelőtt „folytonossággént”, „hagyományként”⁵ kell meghatároznunk. Fülep hasonlóképpen azonosnak tekinti a kettőt.

...kultúra még nem volt, nincs és nem lesz hagyomány nélkül. A kultúra nem egy nemzedék műve, még kevésbé összehordott s meg nem emésztett tudálékosság és múzeum. A kultúra sok generációnak keserves munkája, mélyen megszántott talaj, szóval tradíció.⁶

Így tehát annak folytatását, továbbvitelét is csak úgy tudta elképzelni, hogy semmiképpen ne kerüljön sor szakításra a hagyománnyal, az új művészet mindenképpen őrizze meg a tradícióval való teljes harmóniát. 1908-ban saját törekvéseiről írja: minden vágya egy olyan művészet létrehozására irányul, mely

...ne megtagadása legyen a múltnak, hanem szerves folytatása, szépségeiben méltó a régiekhez, de – egy új időnek szellemében [...]. Fölsimervén a múlt nagy tradícióiban rejlő eleven erejű törvényeket és igazságokat, a művészet örök logikáját, egy új, egyetemes és monumentális művészetről mertek álmodni.

Balázs Bélának egyébként ennél ambivalensebb a tradíciókhoz való viszonya, ha ez máshonnan nem, éppen egyik meséjéből (*Az ősök*) derül ki egyértelműen. A kínai – műfajánál fogva tehát tradicionális elemeket is felvonultató – mesében a halálfejl alakjában megjelenő ősök (apa, nagyapa, dédapa) követelik vissza leszármazottukon, a becsületes vámhivatalnokon, el nem ért és egymásnak ellentmondó életcéljaikat, s mivel az képtelennek bizonyul ezeket az igényeket egyszerre teljesíteni, végül felfalják. Balázs így könnyebben nyitott volna az avantgárd felé: a mozgalom nekiindulása idején mély hatást tettek rá Kassák sikerei (a gyakorlatiak is, például hogy „szegény ördög” léteére képes volt egy lapot folyamatosan működtetni), s még ha nem tekintette is őket egyenrangú félnek, látta törekvéseik párhuzamosságát („A legfontosabb, hogy világnézetük, a Gesinnungjuk a Nyugattól elfordult, és öntudatlanul talán felém fordult... A nyafogó impresszionizmus és az üres dekorativitás ellen. Nem tudják bár, hogy mit akarnak. Nem lehetne ez egyszer számomra talaj, nekem táborom? Érintkezni kellene velük”). Ám vágyát, hogy csatlakozzék az avantgárdistákhoz, csak naplójában rögzítette, mint ahogy gyors kiábrándulását is („A »Tett« következő számának vezércikke nekem szólt. Felvilágosítottak róla, hogy semmi közöm hozzájuk. Futuristák, a »tett« emberei, világjavítók, a lélek életének jogosultságát tagadják. Nem

tudják, mit beszélnek, de a zűrzavaros fecsegésből egy világos, nem érzik rokonságukat és közüket hozzám, és nem vállalnak. Egyébként tehetséges egyik-másik, bár éretlen és ízléstelen”).⁷

Nem volt egyébként egyértelműen igaz: egy-két kivételtől eltekintve⁸ nem a lélek létének megkérdőjelezéséről volt szó a kezdeti programszerű írásokban, a „tett” fogalma nem feltétlenül jelentette egyszersmind minden metafizikainak a tagadását. Kassák például valamivel később, *A Tett* 10. számában adott programjában éppen technika, tudomány és lélek misztériumának egyesítésére irányuló törekvéseit fogalmazza meg:

Segítő társa minden tudománynak és viszont, elismeri és eszközeivel igyekszik megvilágítani a spirituális erőket, egyenlően énekébe akarja olvasztani a lélek misztériumát... a technika végtelenre éhes marconigráfiát, a glóbuszt mérő lokomotívumokat, az eget tapogató aeroplánokat és a nagy csöndét is, amin a tárgyak lelke beszél.⁹

Szabó Dezső pedig (igaz, ő csak élete bizonyos korszakában s egy teljesen önálló gondolatrendszert képviselve tartozott az avantgárdba) *A futurizmus: az élet és a művészet új lehetőségei* című cikkében a jelenlegi művészet válságának, az egykori bizonyosság teljes megingásának konstatálása után *új mitológiát* követel a mai ember számára,¹⁰ Haraszi Zoltán pedig így fogalmaz szinte rögtön *A Tett* indulásakor:

Az új művészetnek [...] nem lesznek törvényei, hacsak nem amiket az élet követel. Végtelen, perspektívás, transzcendentális lesz az új művészet, mint amilyen végtelen, perspektívás, transzcendentális maga az élet. Imádságos, istenkereső lesz az új művészet...¹¹

II. A mese

És akkor beszéljünk ismét a meséről. Kassák írt ugyan kettőt, de Lesznai Anna, akinek 1913-ban megjelent meséjéről (*A kis pillangó utazása Lesznán és a szomszédos Tündérorságba*) Ady ír lelkendező kritikát a *Nyugat*ba,¹² és aki ugyanott, de már 1918-ban hosszú, esszészerű tanulmányt jelentet meg a mese mibenlétéről, ezeket – joggal – nem találja tiszta, minden követelményt kielégítő mesének, ellenben a naturalizmus jegyeit is magán hordó novelláit többeknek mondja pusztá novelláknál: azokon szerinte a meseiség bélyege süt át. Tehát valójában mi az, hogy mese, miért kap kitüntetett szerepet a Vasárnapi Kör tényleges írói tevékenységében és Kassák-recepciójában, továbbá mi köze lesz ennek a pár év múlva kibontakozó avantgárd (expresszionizmus, aktivizmus) irodalomszemléletéhez?

A mese műfajok csoportja, amelyek kultúránként nagy eltérést mutathatnak. Bármilyen koordináta megváltoztatása – az időé, a motívumrendszer gyökeréé, az elképzelt olvasóé-hallgatóé – alapjaiban változtatja meg a művet, de ez az új képződmény mégis mese marad, a „meseiség” nem tűnik el belőle.

Tekintsük egy pillanatra végig az általam vizsgált korpuszt: Kassák két meséje (különösen a *Greman Joskó országa*, ez a realista-naturalista elbeszéléselemeket is tartalmazó kerettel rendelkező történet) a novellához áll közel; Lesznai Anna művei ugyanakkor jellegzetesen gyerekmesék kíváncsi pillangóról és haszontalan kisfiúról, melyek azonban az első értelmezési szinten átélve – mint látni fogjuk – komoly filozófiai jelentést is hordoznak. Balázs Béla első ilyen jellegű kötetében (*Hét mese*)¹³ gyakorlatilag azt próbálgatja, meddig mehet el, hol vannak meghúzva ezen irodalmi forma határai, illetve melyek a lehetséges variánsok: találhatunk itt filozofikus ihletésű „hindu” és „kínai” mesét (e műfajhoz tér vissza Balázs *Csodálatosságok könyve* című második gyűjteményében), középkori lovagtörténetet és magyar népmesei motívumokat ötvöző históriát, misztikus színezetű novellát, misztériumba illő elemekkel tarkított és reneszánsz alakokat felvonultató kedélyes elbeszélést, boszorkányról és királyfiakról szóló gyerekmesét. Mindezt összegezve megállapíthatjuk: még egy adott koron belül is, sőt olykor ugyanazon szerző esetében is rendkívül nehéz deskriptív módon jellemezni a közös vonást, ám a műveket olvasva semmi kétségünk afelől: mesét olvasunk. Voigt Vilmos *Mi a mese? A mesekutatás legfontosabb eredményeiről*¹⁴ című tanulmányában pontosan e „meseiségnek” szemantikai és szövegelméleti szempontból problematikus voltát írja le:

Ha úgy állítjuk, minden irodalmi szövegben (ideértve a népköltészeti alkotásokat is) van egyfajta sajátos szövegszerveződés, erre jellemző egyfajta szemantikai univerzum, amelyet „nem igazmondó” művek esetében fikciónak, fiktivitásnak nevezünk. Ehhez képest is különös a mese sajátos meseisége, fabulozitása, hiszen egy regény és egy mese egyformán „nem igaz”, ugyanakkor a mesének különös törvényszerűségei vannak, amelyek közé nemcsak Tolsztoj, de Jókai regényeinek epizódjai sem illeszthetők. A fiktivitás és fabulozitás közti szemantikai különbséggel különösen az utóbbi időben foglalkoztak, anélkül azonban, hogy végleges eredményeket mutattak volna fel.

A Vasárnapi Kör tagjai valamiképpen egy olyan irodalmi formát találtak a mesében, amely – éppen ennek a nehezen körülírható közös, lényegi tulajdonságnak köszönhetően – szembeállítható az impresszionista-esztétikai kultúrában – szerintük – megszokott műfajokkal és stilisztikai jellemzőkkel. Az esztétikai kultúrára a formák elidegenedése a jellemző, mely folyamatot Mannheim Károly nagyjából a Simmel-hatásokat is mutató lukácsi esztétika alap gondolatára felépített *Lélek és kultúra* című tanulmányában körvonalazott a legrészletesebben. A kultúra folytathatósága kétirányú: a mondanivaló és a technika vonalán is elképzelhető, de ez a kétfajta fejlődés nem halad párhuzamosan, mert az élményanyag hamarabb kimerül, mint az anyag, és ami a kezdeményezőnél még igazán élő, a lélekből fakadó mű volt, a következőknél már benső értelmét veszti.

A történet ilyen szakaszaiban már nem eszköz a Werk, a kultúrobjektum, hanem önálló valósággá lesz, mely a maga életét kezdi élni [...] a kultúra ilyenkor, mint valami gólem [...], életet kap, önálló valóságra ébred, s elindul élni a maga útján.¹⁵

E folyamat végén (melyet Simmel a kultúra túlfejlődésének, elfejlődésének nevez) pedig már olyannyira külön életet kezd élni maga a forma, hogy az már a lélektől teljes elszakítottságában, külön is szemlélhető, és még így is képes arra, hogy az embernek, ha inadekvát módon is, de jelentsen valamit. Ilyen forma például Lukács György szerint az erős intenzitású képeket felvontató, csupán hangulatokat közölni tudó impresszionista vers, szemben a valódinak tekintett (tulajdonképpen szimbolista) lírával s a mesével: a lélek és forma szétválása, a lényeg elvesztése előttről itt maradt irodalommal:

Két ősi formája van a költészetnek: nem történelmi, hanem metafizikai értelemben véve az „ősi” szót, ahogy a német „Urbild” ideát jelent: a líra és a mese. Bennük még eleve nem él emléke annak az időnek, amikor a formák még nem szakadtak le a kinyilatkoztatás egyanyagú és mindent beölelő világáról, amikor a kifejezés, a szó, a forma nemcsak sejtette a valóságon túli valót, hanem út is volt: fel a valóság gyökeréig és forrásáig és vissza az immár felismerten átvilágított valóságba.¹⁶

Ám Lukácsnak többféle meseértelmezése ismeretes. Az előbb említett, *A Tristan hajóján* című, alapvetően lírakritikából való, a meseíró metafizikai attitűdjét hangsúlyozza, míg a másik, a Balázs meséit a kategória-meghatározáshoz mintegy ürügyül felhasználó írás a mesét szembeállítja a többi, a metafizika felé haladó műfajjal; a mese – mely úgy viszonyul a többi műfajhoz, mint „a nem-euklidészi geometriák az euklidészihez” – a mágia világának visszanyerését tűzte ki célul, s e lényeges különbség a különböző irodalmi műfajoknak az empirikus vagy a metafizikai valósághoz való viszonyában keresendő. A mese kiindulópontja, hogy – hozzátevé a valóság alapadottságaihoz vagy azokból elvéve – átcsoportosítja a világ működési mechanizmusának axiómáit, és ezáltal a miénktől minőségileg eltérő „világot” teremti. Ez a párhuzamos mikrokozmosz szintén „szigorú törvények uralma alatt áll, csak éppen, hogy ezek a törvények nem a mi létezésünk törvényei, melyben éppen úgy vannak »dolgozok« és a dolgoknak »összefüggései«, mint minálunk, csak éppen más dolgok és más összefüggések, mint a minálunk érvényesek”. A többi műfaj, bár csak a mi empirikus világunk kiragadott alapadottságát-adottságait fejleszti tovább, mégis – minthogy ennek igazi valóságát, lényegét, az igazi létet keresi – a metafizika felé indul el. A mese viszont, mely – az alapadottságokat, a konstitutív törvényszerűségeket feladva, azokat csak véletlen, tetszés szerint kicserélhető kiindulási pontokként értelmezve, játékként kezeli a valóságot – egyfajta mágikus képződménnyé válik.

Mert a mágia... a legnagyobb ellentéte a metafizikai attitűdnek; mágia: uralkodás az irracionális, az értelemmel át nem járt, sőt át nem járható felett; mágia: nem-törődés az értelem, sőt a valóság kérdésével sem, ezeknek biztos kezű félretolása, egy empíria megteremtése egy egészen új síkon és a teljes eligazodás abban az abszolút másban, ami ott adódik. A mágia világa: egy új világ, nem a mi világunknak igazi értelmet és biztosságot nyert valósága.¹⁷

E két értelmezés ellentétének – a mese mint metafizikus s mint nem metafizikus műfaj – feloldására szolgálhat számunkra *A nem tragikus-dráma problémája* című tanulmánya, melyben a mai mesét már csak a régi egyfajta „elkorcsosult” formájának tekinti:

A mese az aranykor dekoratívvá vált metafizikáját rejt magában: a legszentebb szférából – egy olyan szférából, mely magasan a művészet és a művészi kifejezés fölött van – szállt alá a földre; megszenteltelenült, világivá vált, hogy a szépséget elérje; az élet megformálásának legmélyebb (magasan a művészet fölött levő) rétegét hozta felszínre, és így – éppen mert a forrásai legmélyebbek – teljesen felszínre lett. A mese mint kiteljesedett forma par excellence metafizikaellenes, nem mély, tisztán dekoratív.¹⁸

Ez a kettősség Balázs meseinterpretációiban is jelentkezik: 1907-ben, a *Halálesztétikában* még a mese paradoxonáról beszél, vagyis arról, hogy a mese egyrészt – valóságkezelésénél fogva – alapjában nélkülözi a transzcendenciát, ugyanakkor annak ún. mély változatában megeljük az egészet jelentő hasonlatot, mely túljut a mese amúgy szokásos immanenciáján. A transzcendentális alkotásban ugyanis a művész a világ dolgait mint Isten hasonlatát jeleníti meg: a körülöttünk lévő életjelenségek mint kinyilatkoztatások mögött ott érezni a szubsztanciát, az örök egységet. Ez a mű lezárt, mert az általa adott élet is az, körülfogja születés és halál; a halál tudata nélkül nincs élet, önmagában, határok nélkül nem értelmezhető. A mese ezzel szemben immanens, belül marad önmagán, nem ad többet kaleidoszkópszerűen kezelt elemeinél. Öntudatlan, nem tud sem életről, sem halálról. „A mesének nincs határa és azért nincs benne a határtalan; semmit nem akar megérteni, és ezért nincs, amit nem értene.”¹⁹ Más, úgymond mély mesék hősei azonban – még ha a valóságos élethez nincs is közük – mozdulatlanok abban az értelemben, hogy befejezett életet adnak, kezdetet és véget, önállóak, s mögöttük felsejlik az örök, a változatlan magábanvaló, vagyis az Isten.

Egyik Lukács Györgyhez címzett levelében viszont abban látja a mese szerepét, hogy az a középkor naiv realizmusának – vagyis egyfajta, a hittől átfűtött szimbolizmusnak – egységérzetét hivatott visszaadni, így tehát – bizonyos értelemben – mégiscsak metafizikus műfajnak tekinti ezt a műfajt:

Mi bennünk ez az egység újra helyreáll oly módon, hogy pokol és menyország nem jön ugyan le, de a föld megy fel. Lélekszimbólum és léleksors minden. *Egy anyag minden:*

»érzés és tájkép«, gondolat és köröttem történő életesemény, álom és való. Egy anyag, mert egyformán a lélek és sorsa és annak megnyilatkozása az pedig van! egyetlen egyféleképpen, misztikusan előre írt úttal, követhetően és eltéveszthetően, minden hangulattól függetlenül van a lélek és sorsa – de való és álom egyformán megnyilvánulásai vagy függvényei. Ezért írok én meséket!... Formában szimbolizálván, hogy az óperenciás tenger nem hasít dualizmust az én világomba. Ideát is mese van, odaát is valóság.²⁰

Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához című esszéjében¹⁹ Lesznai Anna – Lukácshoz hasonlóan – szintén különbséget tesz ős-mese, s ennek kései alakja, a műfaj-mese között: ő szintén egyfajta aranykorba, „Éden”-be vezet vissza a mese eredetét. Egy ősmesének nevezett, voltaképpen nem is irodalmi, hanem mágikus képződményre, melynek megnyilvánulási formája primordiális összefüggésekre, ősazonosságra utaló tett, bölcsesség, önálló gesztus, melynek létezése talán megelőzi a szó kialakulását is. Ám itt a mágikus eredet nem zárja ki a metafizikát: a név kimondása azért képes legyőzni a dolgot magát, mert az ige, a szó a lényegyet ragadja meg: ebben az „édeni azonosságban” a dolgok lényege egy, az individualizmus kialakulása előtti örök, halhatatlan és szuverén léleké. A mese spiritualizmus, s nem valamiféle pararealitásként létezik, mint Lukácsnál, hanem a valóság ellentettje. A mai, az úgynevezett műfajmesére már hatással volt az időközben kialakulófélben levő vagy már kialakult individualizmus. A lélek külön egyénekbe zárt, s csak történéshez és időhöz kötött, különálló szegmensekben jelenhet meg, így alakul ki a történet formájában létező mai mese.

A lélek, terjeszkedésre szomjasan vágyik a világot saját rendjére átteremteni. Meg is kísérli azt mágiával és varázssal átgýúrni, saját képére. De később, midőn mindjobban elszakad a dolgok ősi közösségétől, reményét veszti a világ magába váltásának és a korlátolt valóság mellett alkot magának egy szimbolikusan meghódított világot: a művészetet. Ezen a fokon nem próbálja már „mágikusan” cselekedni önnön törvényét, de „műfaj alakjában” vetíti ki azt magából. A műfajmese a lélekvalóság játékos álomterületekre való száműzöttsége. Lelki fejlődésünk mai fokán műfajja és játékká kellett lennie a mesének, hogy csudavilágot teremtsen, melyben mai, korlátatlanságot nem ismerő, nem érdemlő lelünk elérkezettnek, szabadnak ábrázolhassa a saját síkján. A valóság által nem korlátolt meselének mai valóságunkat legfőlebb kifejezésül használja, minthogy minden ami formát ölt, kénytelen a valóságon keresztül megnyilvánulni.

Így válik a mese tükörré, mely a lelket egy nívón, egy síkban, mintegy ornamentálisan vetíti vissza. A mese műfaji jellegzetességei is e lélekvalóság ornamentumai, képi tükröződései, morfológiai egyezéseik is bizonyos értelemben e valaha létezett „édeni azonosságnak” tulajdoníthatók.

Lesznai említett kritikájában éppen ezt az egy dolgot hiányolja: Kassák meséinek vége, lezárása túlzott kapcsolatot tart a valósággal, nem annak ellenében történik; az egyik főszereplő, Greman Joskó, miután – álmában – Csoda-

országban megválasztják királlyá, a halálba ébred (az alvó fiút elsodorja a megáradt patak), Borenka pedig szíve választottjával, a királyfival az éden megtalálása helyett a bizonytalanságba indul: a történeten kívüli narrátor tudatja az olvasóval – aki e visszakapcsolás nélkül, a műfaj jellegzetességeit respektálva maradéktalanul fogadná el a csodát – nincs semmi garanciánk, hogy a mese hősei a megfelelő erdőben vannak, hiszen minden erdő egyforma. (S bár ezt Lesznai Anna nem hangsúlyozza, a *Greman Joskó országában* ráadásul, minthogy három szint, három történet revelálódik benne – egyrészt a mesét elgondoló pékinasé, másrészt Greman Joskóé, mely fikció a pékinaséhoz, de realitás a víz alatti világhoz képest, harmadrészt pedig tündérországé, melyről utóbb kiderül, Joskó álma és halál előtti víziója – az úgynevezett valósággal még összetettebben van itt kapcsolatunk: a többszörös visszakapcsolás a realitásba – realitásokba – még inkább csökkenti az írás meseiségét, igaz, némileg tompítja a történet tragikus élet is.) Lesznai kifogása Kassák meséivel szemben:

Nem az a mese lényege, hogy csudálatos dolgok történnek meg benne, de hogy győzedelmeskedik, megvalósul, mintegy világalkotó princípiummá válik benne a csuda... A mese beteljesedik, befejezése van, de nincs belőle ébredés, mert valóságosabb a valóságnál. Létezése lényegét nem korlátozzák és nem bontják fel a lehetőségek kicsinyes ellenvetései.

Panteizmus és kozmikusság

A meseíró tehát egyfajta abszolútum – a jelenségek mögött álló, láthatatlan, felfoghatatlan, megnevezhetetlen alapelv – újrafellelésére vállalkozik, melynek különböző mozzanatai lehetnek a lélek vagy az ősválóság, s amely az újplatonikus misztikából s valamiféle etikai idealizmusból származik. A neoplatonizmus – bár aztán ehhez ki-kki meggyőződése szerint némi okkultizmust, természetfilozófiát stb. kevert – jelenti többnyire a vasárnapi körösök vallásosságának alapját. (Ennek talajáról egyébként már csak azért is elvetendő volt az impresszionizmus, mert sokkal inkább elveti az időbeliséget, az esetlegességet, mint bármelyik történeti, a megtestesülésben hívő vallás, például a kereszténység vagy a judaizmus.)

A Vasárnapi Körben Lesznai Anna ilyen szempontból sajátos színt képvisel: valamiféle panteisztikus természetfelfogást. Lesznai számára a táj, vagy gyakran annak kiragadott, bekerített darabja, a kert az egyetlen igazán valós, önálló léttel bíró, mikrokozmoszá táguló környezet: meséiben is ekképpen jelenik meg a lesznai kert, melyből a mese világába visz az út: innen pár hegy nem csupán „térbeli” határt jelent Leszna és Tündérország, hanem időbeli is a falu lakói és a majdan megszületők között (*A kis pillangó utazása Lesznán és a szomszédos Tündérorságban*), s ilyen világ a *Mese a bútorokról és a kisfiúról* a faluszélen túli erdeje is, ahol a fák királyt választhatnak, s meg-

élednek a bútorok. Persze, a térbeliség mindkét mesében látszólagos: a tér meghosszabbítása visszavezet időben a mese felidézte korba, a hajdani éden, az űs-azonosság felé. Az utóbbi mese főszereplője egy kisfiú, Péterke, aki bicskájával állandóan a bútorokat farigcsálja, kínozza, s akit rendre tanít az erdő: három évre ottfogja, hogy tisztességesen tanulja ki az asztalos mester-séget, tisztelje a bútorokat s alapanyagukat, a fát. Korabeli kritikusa azonban így összegzi a mese valódi tartalmát: „a Lény, kinek a dolgok idegenek, nincs köze hozzájuk, bántja őket (haragban van velük) – útnak indul, találkozik a minden nagy jóindulatával, felismeri a Dolgok összetartozását, lelkükhöz jut, belekerül a Közösségbe, megtér, bölcs és boldog lesz.”²² S hozzáteszi, Lesznai két hangnemben tartja a mesét, abban népmese-atmoszféra (a környezet és jellemző tárgyai révén, továbbá a leginkább népballadákra emlékeztető be-tétstrófák miatt) és panteista világérvelés (élő, beszélő fák és bútorok, „*sunt lacrimae rerum*”, a Dolgok rokonsága) egyszerre jelenik meg. Kassák *Borenkájának* erdeje ezzel szemben – bár külön mikrokozmoszként létezik ez is – inkább idillikusnak tűnik, az elveszett és talán soha többet meg nem találha-tó édennek. Ám ennek a mesének hőse, az elkényeztetett, ám szép lassan a természet romlatlan gyermekének, Borenkának legjobb barátjává váló király-fi is hasonló lelki utat futhatna be az erdőben, mint Lesznai Péterkéje, ha az író nem zárna le szkeptikus módon a történetet; ha nem lehetne attól tartani, a két gyerek örökre eltéved, s soha nem találja meg Borenka boldog gyermek-korának színhelyét és vele az elveszett egyensúlyt.

Ugyanez a panteisztikus szemlélet, a természettel, a kerttel, annak dolgai-val való összeolvadni vágyás jelenik meg a Lesznai-versekben (*A kert, Dolgok öröme, Testvériség* stb.), s a kert-motívum olykor összefonódik a költőnő má-sik két kedvelt lírai témájával, az érzéki szerelemmel vagy a mesevilág meg-jelenítésével. Utóbbi esetre példaként említhető a *Félek tőlük* vagy a *Tündér-várás* (*Hazajáró versek*, 1909) című vers.

Határtalan varázskertünknek
Fala neszfogó mesekőből
Szűrő szitákkal fenyők szűrik
A vágyat ki a levegőből.

Itt alszom, szempillámat
Korállkelyhek sejtése járja,
Óriás muskátlifa lombja,
Minden sóhajt, elfojtva, nyomva,
Borul le az álmvilágra.

(*Félek tőlük*)

Lesznai nézeteit Lukács és Fülep is elfogadta: Fülep a Lesznai-versek me-tafizikus énjét állította szembe a lírai (és adott esetben impresszionista) köl-

tészet empirikus Énjével, Lukács pedig – Lesznai verseit bemutató kritikájában – a panteista természetfilozófiát mint az egyéni vallásosságba beépítendő elemet emelte ki:

...az oszthatatlan Mindenséget éljük át, megpillantjuk egységének, egysége eleven erőinek „lényegét”, a lélekké ébredt egyes szubsztanciáiban, érezzük a válás fájalmát [...], méghozzá kézzelfogható valóságként, a megszüntetésére áhító vágyakozást pedig úgy, mint közvetlenül előttünk álló megváltást. S e megváltás után pogányság ideje köszönt majd be: a szeretet jegyében megélt természetfilozófiáé...²³

Lesznai Anna Kassák meséiben éppen a Lukács által említett, nem tételszerű, de a „mélységet” megragadni vágyó vallásosságot véli felfedezni. Bár látuk, Lesznai szerint Kassák nem vérbeli meseíró, írásait (a többit is beleértve) „áthatja és összetartja az, ami legértékesebb eleme minden hitnek, mesének, játéknak és művészetnek”. Majd:

Az, hogy – nem tudom, hívő e vagy hitetlen a megírójuk, de ez mindegy – istenérzés, alkotóvá izzott érzése a létnek van megettük. Szerelme és követése azoknak a finom és szívos gyökérszálaknak, melyek a sokféle felszínről az egyetlen, mindent összpontosító mélységig vezetnek...²⁴

Kassák pedig így reagál a felvetett kérdésre:

Nem vagyok istenhívő, nem vagyok vallásos, s mégis örülök neki, hogy kritikusom megéri ezt a pontot. Amit ő az írásaim mögött érez, azt én élő, gondolkodó emberségnek nevezem. Hiszem, hogy ebben van írásaim ereje. S hiszem, hogy ezek a belső, emberi megélések leváltak rólam minden nyűgöt, és átsegítenek minden akadályon.²⁵

Ezen az utóbbi szálon, az emberiesség e motívumából kiindulva, a kollektív (vagy ha szociális vonatkozásaitól megfosztjuk, egyetemes) ember eszméjén keresztül el is juthatunk az expresszionizmus vagy az aktivizmus panteisztikus életérzéséig, melyet nem véletlenül érzett Lesznai Anna rokonnak a magáéval. Bár Kassák időnként, elméleti írásaiban, Babitscsal való vitájában a „kollektív ember” kifejezés helyett a „szociális ember”-t használja, tehát egy, főként a társadalomhoz kötődő, annak tagjaiért felelősséget vállaló individuum képét rajzolja meg, de ő maga is hajlik a társadalmi és irodalmi nézeteit egymástól elkülönítetten kezelni; ezenkívül a „szociális ember” ideálja szinte metafizikussá is tehető, erre akár Lukács által nagyra tartott Hegel gondolati rendszerében, akár az expresszionizmus panteista jellegű költészetében is találunk bizonyítékokat.²⁶ Az egyetemes ember egyik legjellemzőbb bemutatását nem is magyar szerzőtől, hanem a német Edschmidtől kaphatjuk, az ő megfogalmazása szerint az expresszionizmus embere számára:

Önmaga bensőjének kifelé fordulásával mindenhez odakapcsolódik – bezárja a világot, magában bírja a földet; lába a gyökérhez hasonló, amikor felmagasodik rajta; tüze átöleli a láthatót és a már látottat [...]. Nem személy tehát, hanem igazi ember: a kozmoszban van, kozmikus érzékenységgel...²⁷

S ugyanezt a természetközelséget, a természetbe olvadni vágyást, sőt talán ennek motiváló erejét, a természetből származást olvashatjuk ki a magyar avantgárd műveiből is, a kozmoszt, a természetet megéneklő ódákból. Ha csak Kassáknál maradunk (bár utalhatnánk *A Tett* vagy a *Ma* számos költőjére, például Barta Sándorra, Komját Aladárra), érdemes a *Himnuszban* felvázolt vershelyzetre gondolni (a költő saját testét annak és minden megnyilvánulását mintegy belemázolja a ráadásul nem is egyénített, a Föld bármely pontjával behelyettesíthető, sőt behelyettesítendő tájba), vagy a *Napra-köszöntőre* s a *Májusi táncra*, mely utóbbi a szinte eksztatikusan táncoló ember és a már beérésre készülődő természet kapcsolatáról, összeforrásáról is tudósít.

E téma lezárásaként még hozzátenném, Lukács vallásos ateizmusának – a középkori teológia egyes nézetei, az újplatonizmus, Szent Ágoston és Erasmus, Kierkegaard, Novalis és Stefan George gondolatai mellett²⁸ – fontos összetevői voltak a zsidó miszticizmusból, s ezen belül a Buber hászidizmus-felfogásából átvett tanítások is, melyek nemcsak a panteista szemlélettel állnak rokonságban, hanem az expresszionista-aktivista ember világfelfogásával is (a német aktivisták egyébként hivatkoznak is Buberre). A hászidizmus eme formája ugyan nem semmisíti meg Én és Te – Isten és ember – viszonyának kölcsönösségét, mint a panteizmus, de ugyanúgy láthatóvá teszi a dolgokban az isteni sugárzást, s az aktivizmushoz hasonlóan egyetemessé tágítja az egyedi ember egyéni lehetőségeit: az ember földi alkotómunkájával az egykor majd megvalósuló tökéletes világot, s ezzel Istent szolgálja.

A nyelvi transzcendencia visszavételének igénye

Lesznai szerint a mesemondás mint verbális aktus is szinte mágikus erejű hatalom, bizonyítja Seherezáde alakja, akit Lesznai első két kötetében gyakorlatilag egyetlen megnevezett szereplőjének választott (*Ezeregyéjszaka*, *Ezeregy éj után*): utóbbi versben Seherezáde az ezeregyedik éjszaka letelte után a szavak által biztosított erő elvesztését siratja, melyet nem pótolhat a királynői trón sem.

E meseszavak adta hatalom eredete az ősmese nyelvéből származik: ahogy a mai mese előképe az ősmese, a szimbolizmusé az egyébként a varázslásból, a tettből eredeztethető szómágia, a teremő ige:

Valamikor a pusztá szó, az elnevezés is mesemag volt. Az ige varázsolt és ígezett, hiszen a dolgok neve magában foglalta mindazt, amit az ember tudott... Mert teljesen felösmerni vélte, azért le is ígázta a csírázó lélek számára a dolgokat, a név teljes mivoltot, értelmet, lényegét jelentett. Viszont az emberi lélek is félt önnön neve erejétől, engedelmes-

kedett neki, mert még nem tudott mást, mint a saját nevét. [...] Mindenek benső rokonságának feltételezése képezi mintegy a meseszöveg alapfonalát, összefűző rendjét, ez kapcsolja erős egységbe a mese jelenségeit.²⁹

A mese jellegzetes tulajdonságainak egy csoportja, a mesemotívumok, a toposzok – úgy a cselekmény, mint a nyelv síkján – erre a világnézetre vezethetők vissza. S itt érdemes egy pillanatra visszatérnünk Lukács *Tristan hajóján* című cikkéhez, ahol líra – mely a valódi, a metafizikus töltéssel rendelkező, tehát nem az esztéticizmus szülötte, nem az impresszionista líra – és a mese mint rokon irodalmi jelenségek vezetnek elő: mindkét mű formájánál fogva alkalmas arra, hogy „kiássa, és kiásván néven szólítsa, és néven szólítván életre ébressze a lélek lényegét; hogy tökéletesen zárt szavai mögül titokzatos és világos transzparenciában legyen nyilvánvaló az egyetlen igaz való: a lényeg”.³⁰ A lírában és a mesében – eredetüket, kapacitásukat és egyes formai jellegzetességeiket tekintve – tehát bizonyos mértékben ugyanazok a szabályok érvényesülnek.

Balázs Béla líratanulmányában – meggyőződve a logikán alapuló nyelv közvetítésre való alkalmatlanságáról – elvet minden nyelvi konvenciót, s (minden bizonnyal Nietzsche hatására) a metaforában és a szimbólumban, egyfajta topikában próbálja rögzíteni a mondhatatlant: a metafora a nyelv fejlődéstörténetében is előbb született meg, mint a szó, a használattal később elkopott eredeti jelentése, és ezzel együtt lassan kifejező ereje is, ám még sokáig hordozta a dolgok összefüggésének titkos szálait. Kassákék költészetében is van valami toposszerűség, s ezt Balázs Béla is felfedezi. Szerinte a mitológia vagy vallástalan korokban „az ideológia” nevei, tehát az olyan lírai önértékű fogalmak, melyek nemcsak másokkal összekapcsolódva, költői eszközökkel megjelenítve tűnnek fel, már magukban is lelket jelentenek. A mítoszban és az ideológiában (akkor, amikor „a magányos lélek, vallások mutatta hazáját elvesztve, mindenféle képzeletekben kereste hazáit) egyaránt a hit adja meg atmoszférájukat. Ezek az ideológiák viszonylag gyorsan dematerializálódnak, majd lecserélődnek, mert elfogy mögülük az őket tápláló hit.” És e ponton – írja –: „Minden költői generációnak vannak ilyen szavai. Adynak »Páris« és az »Élet« ilyen ideológiákat jelentettek, a maistáknak egy időben az »Ember« és a »Kozmosz«.” Voltaképpen igaza is van: bár Kassákék a húszas évekre egyre inkább száműzik az állandó jelentésű jeleket, és érzéseik kifejezésére egyre inkább tárgyi illusztrációkat, az érzés objektívizálására képes dolgokat keresnek – a *Világanyám* című kötet például Kassák költészetében így fordulópontot jelent –, de a tízes évek végén³¹ még olyan mítikus, szinte metafizikus töltésű szavakkal dolgoznak, melyek körül a mítoszt ők maguk teremtik úgy elméleti írásaikban, mint ódáikban, s amelyeknek pusztá említése egy adott, már a többi versekből is ismerős, mégis megfoghatatlan világot, transzcendentális mélységet idéz fel.

A l'art pour l'art ellenében

Az avantgárd irodalmában a l'art pour l'art kérdése nemcsak etikai síkon merül fel – bár természetesen ezek a kérdések is mindvégig tudatosan jelen vannak –, hanem ezzel egyidejűleg szinte metafizikai síkon is. Mint ahogy egy recenzióíró (Boross F. László) veti fel a *Mában*: nemcsak konkrét élményekhez kell kötődnie a művészetnek, hanem olyanokhoz is, „melyek az egész életet egyetlen kérdőponthoz póznázzák és élet és halál közé fontosodnak”. Voltaképpen ezt a kettős törekvést képviseli Kassák 12 pontos programja is 1916-ban: az új irodalomnak egyrészt „a haladás legfontosabb szószólójává” kell válnia, „állandó kontaktust kell tartania minden progresszív gazdasági és politikai mozgalommal”, ám a kozmosz teljességét, az erők énekét is ki kell fejeznie.³² Szintén erre a kettősségre jó példa a Szabó Dezső értelmezésében használt schopenhaueri filozófia és Walt Whitman költészetének hatását mutató terminológia; Szabónál általában politikai értelemben használt elvek nyernek filozófiai, ontológiai jelentést; szolidaritás: „minden csak annyiban él, amennyiben én élem”; demokrácia: „szabad pálya engedése a rohanó erőknek”. (Persze ez nem jelenti azt, hogy Kassák ugyanolyan mértékben akarna elrugaskodni a szociális valóságtól, egy konkrét társadalmi szerepet is vállaló irodalomeszménytől, mint Szabó Dezső: utóbbi minden bizonnyal ezért is szakít később a mozgalmi avantgárddal.)

Kassákék kulcsszava a tett (nem véletlenül lesz ez a neve első folyóiratuknak), a tett, mely egyébként a például Fülep által is sokat hangoztatott, Bergson-féle intuícióval, emellett pedig egyes szerzők szerint esetenként a schopenhaueri akarattal is rokon lehet. Erről a vélemények az aktivizmuson belül is megoszlanak, s bár általában inkább a nietzschei, a nem metafizikus akarat kerül az avantgárdban előtérbe (lásd Vajda Imre *Világnézet* című cikkét,³³ amely a tettvágyat racionálisan, mindenfajta metafizikát elvetve magyarázza), másrészt azonban Halasi Andor interpretálásában a tett megfejtése „az akarat, a melynek parancsa, erkölcsi parancsa, mindennél világosabb végső forrása, végső megoldása: titok”.³⁴ A tett ez utóbbi interpretációban közös cselekvés, mely segít megismerni az életet és egymást, s így a szolidaritás, a lelkiismeret, az erkölcs, a hit, az evolúció, az érték, és általában a jövő szinonimájává válik („Tapasztalatokkal csak hasonlóságokat és eltéréseket, külső jegyeket állapíthatunk meg, de a dolgokban a lényeg a fontos, az, ami az egész világon csak ott található, s ezt csak megsejtéssel, átéléssel, tettel érthetjük meg bensőleg”).³⁵

Az aktivisták irodalomfelfogása szerint a meseforma nyilván nem elégítheti ki a modern irodalom elvárásait: hatásában túlságosan passzív, némileg esztéticista, „l'art pour l'art-gyanús”. Annál is inkább, mert a korszaknak amúgy kedvelt műformája – csakhogy az 1910-es évek Lukácsék és Kassákék által impresszionistának bélyegzett művészei kétségkívül mást látnak benne, menekülési lehetőséget, a pusztán szép megvalósításának lehetőségét, míg –

mint láttuk – a vasárnapi körösök a metafizika felé fordulás egyik módját, a transzcendencia egyfajta visszavételét, ez a szemlélet pedig bizonyos értelemben kizárja a csupán a mű formai igényességére koncentráló írói elképzeléseket.

A lukácsi formaideál – melyet a mese teljességgel megvalósítani látszik – azonban nem azonos az élettől elvonatkoztatott formaművészetrel, mert „még nem szakadt le a kinyilatkoztatás egyanyagú és mindent egybeölelő világáról”. A valóban csak esztétikai kritériumokat kiteljesítő formák Lukácsnál a legfontosabbat hagyják figyelmen kívül: „az elveszett otthon után való vágyódásnak egyetlen lehetséges megnyilvánulását: a művész metafizikai felelősségérzetét.” Lukácsnál pedig éppen ez a metafizikai felelősségérzet válik a művész legfontosabb tulajdonságává: a metafizikai mélység, a valaha volt „Egy” nyomainak keresése el nem hanyagolható, sőt legégetőbb feladatává. Mint említettük, Lukács szemléletére hatással volt a zsidó miszticizmus, s ezen belül (a részben Buber által képviselt) hászidizmus, mely szerint mindennapi jócselekedeteinknek istenszolgálat szerepe van: az embernek felelősséget kell vállalnia cselekedeteiért, önmagáért, és az a tény, hogy állandóan szembe kell kerülnie a világ tökéletlen voltával, állandó tette, alkotásra serkenti. E félig-meddig szentségként vállalt tett kapcsolódik össze Lukács esztétikájának formafogalmával; éppen a már említett, a mese ősi, metafizikus lényegével foglalkozó cikkében (*Tristán hajóján*) írja a következőket:

A zsidó miszticizmus hite, hogy minden tettünkől egy angyal születik: ép és szép angyal az igaz, nyomorék a hitvány cselekedetektől. És ha a beavatottságig el nem jutott emberektől talán nem kérhetjük soha számon, hogy magukat elrontván, megrontották a magánvaló, az igaz világot, hogy miattuk nem jön el a messiás: minden alkotás az örökévalóság ítélőszéke előtt áll, és csak súlyosabbá válik bűne „művészi” tökéletessége miatt, ha, mert nem szólt igazi mélységből, könnyűnek és üresnek találta minden szava. Mert a költő azért jött, hogy – formájával – kiássa, és kiásván néven szólítsa, és néven szólítván életre ébressze a lélek lényegét; hogy tökéletesen zárt szavai mögül titokzatos és világos transzparenciában legyen nyilvánvaló az egyetlen igaz való: a lényeg. A szépség megnevezi a dolgokat, mondja Platón. És líra és mese a legközvetlenebbül nyúlnak ide vissza az összes formáknál.

Az is igaz azonban, hogy Lukács filozófiai-esztétikai munkásságában nem mindig ad afirmatív választ arra a kérdésre, hogy a művész alkotó tevékenysége és a műalkotás maga valóban képezheti-e a megváltás-megváltódás alapját, és hogy valódi, lélekmélységű összeköttetést jelent-e két ember: szerző és olvasó között. 1914-től (részben Fichte és Hegel hatására) folyamatosan jelen van írásaiban – e másik, előbb említett nézetével gyakorlatilag párhuzamosan – a költészet „erkölcstelenségének”, „luciferikusságának” a gondolata: lélek és lélek között valódi kapcsolat nem lehetséges, a megváltás csak individuálisan, a lélek homogén síkján elképzelhető, így a hídként elképzelt művészi alkotás illúzió, hazugság.

A tett fogalma Balázs Béla gondolatrendszerében is kiemelt szerepet kap: műteremtés katarziséjánál többet szerinte már csak az olyan valódi cselekvés adhat, mint meséiben az uralkodók tettei. *A három hűséges királylány meséjében* a következőképpen jellemzi Surykanta királyt: „utálta a szavakat és minden kérdésére tettel felelt.” A világháború elején elfoglalt álláspontja szerint ez a tett-fogalom háború esetén egyenértékű azzal, hogy „megy, és szenved” – esetleg együtt öl – a többiekkel, hogy egyazon hússá és vérré válik velük, vagyis tettel nyeri el a közösségi élményt. Bár Angyalosi Gergely hangsúlyozza, Balázsnál a tett voltaképpen ekkor is a műalkotás szintjén áll, azzal egyenrangú (s nem a valódi élettel, mint például az olasz futuristáknál, hiszen itt a háború csak mint az élet hasonlata szerepel),³⁶ a költő ekkor mégis teljes mértékben szemben áll *A Tett* táborával, hiszen Kassákék – a bizonyos értelemben mintául szolgáló olaszok álláspontját elutasítva – az első pillanattól teljes mértékben elutasítják a háborút, az erőszakot. Ám a háború előrehaladtával Balázs Béla is eljut a kiábrándulásig, a teljes elutasításig. *Kis gyerekeknek kell ezt mesélni* című, 1917-ben megjelent mesében a gonosz boszorkány varázsigé segítségével hét ajtót vág a kacsalábon forgó kastély hét oldalfalába, hogy az eddig igazi jótestvérként egymást szerető királyfiak között vizsályt szítson. Így – abban a hitben, hogy külön is laknak – külön bejáraton közlekedik a hét királyfi, ki az Olasz utcából, ki a Francia, a Német utcából, és így tovább, mígnem összevesznek, kinél lakik beteg édesanyjuk. Apjuk, a király éppen háborúból tér haza (az ellenséggel felváltva lövik egymást, mert mindkettő állítja: neki van igaza, a másiknak pedig nincs), s látva az otthon folyó patáliát és felesége betegségét, arra a felismerésre jut:

Látod-e kedves ellenség – mondta aztán – talán mi is csak azért harcolunk, mert nem vesszük észre, hogy az egész világ csak ilyen szép aranyos forgó palota, amelyben mind együtt lakunk, ha különböző ajtókon járunk is ki-be.³⁷

Balázs Bélának azonban nem minden meséje sugallja, hogy a tett, a cselekvés, a másikért való tevékenység vállalása lenne a helyes életforma. Kétféle megoldás kínálkozik: a közösséget választjuk, ám annak kockázatásával, hogy életünk prózaiságba fullad, vagy az álmok birodalmát, de így elszigetelődés, magány lesz osztályrészünk. A modern lírikus (aki egy személyben nagy valószínűséggel meseíró is, hiszen, mint láttuk, a lukácsi és Balázs által is elfogadott esztétika szerint mese és líra gyökere azonos) sorsa amúgy is a magány: a vallásos világnézet, a bizonyosság elvesztésével létrejön „az élesen körülhatárolt individualista öntudat, az izoláltan magányos lélek, mely lírájában egyre jobban felérzi a magáról leobjektivált, a »verdinglicht« természetet, hogy magát reá szimbolizálhassa. Így lesz utóbb, mint egy tükörszobában, egészen magányos.” Balázs líraelmélete szerint a szimbolista és individualista lírának három fő motívuma hiányzott a régiből, a vallásosból, az

egy kozmikus közösséghez tartozóból: a magány, a vágy (a hazáját vesztett magányos léleknek a hangja, céltalan és határtalan vágyódás, mely feláztatja az egész lelket) és a pillanat. Az impresszionizmus és Balázs pillanatifogalma ugyanúgy a vallásos kultúrák állandó és örök értékeivel áll szemben, mert utóbbi is „a világközösségről való leszakadásnak, a vallás elvesztésének eredménye, és ezért ez a pillanatélmény is csak a magánnak egyik megjelenési formája, mint a vágy”. Az egyetlen különbség, hogy Balázs Béla lírájában – ha csak erre az egy pillanatra is, de – átsuhan fölöttünk az öröklét igézte, felvillan az élet értelme, hogy aztán örökre elenyésszen, s otthagyon minket a mély magányosságban. Am e felfogás még e magányérzet ellenére is optimistábbnak mutatkozik, mint Lukács „bűnös művészet” gondolata: hiszen ekképpen a természetből, az objektív világtól magára hagyatott, magányossá vált lélek – vagyis a lírikus – által individuális módon létrehozott, ám ember és ember között láthatatlan köteléket teremtő műalkotás mégis valamiféle megváltó közösségélménnyel ajándékozza meg alkotóját. Meséiben is előfordul, hogy az álomvilág választása, a valóságtól elemelkedés a teljes magány vállalásával válik egyenértékűvé. Az *álmok köntösében* a császárnő nem férje testi valóját választja szerelme tárgyául, hanem annak az álomvilágot jelképező köntösét: ez viszont azt is jelenti, hogy mindig egyedül, mindig a császár háta mögött kell mennie, hogy látása befogja a köntös hímzésének minden apró részletét. Más mesékben azonban a realitástól való elfordulás egy másik lélekkel való összeforrás, lélek és lélek abszolút lelki közösségének alapfeltételéül szolgál, s e lelki kapcsolat letéteményese a művészet, vagy valamilyen ahhoz közelálló tárgy, alkotás – esetleg a művészet szintjére emelt belső elmélyülés. A *bűvös kör* című mesében a költő a teljes élet megvalósítása érdekében az érzetek színesztéziás egybekapcsolódása formálta zárt világ választását javasolja az uralkodó feleségének, s a prózai valóság visszautasítása kettőjük privát kozmosza lesz:

Bűvös kör záródik itt, melyben a szépségek egymást kiváltó örök forgása egymásból támad elfogyhatatlanul. Ide lépünk be, He-Nü. Mint varázskagylóba csukva válunk le akkor a nyersvérű földi valóságról, a haiálosan elevenről, és a bűvös szépségkörbe zárva, elúszunk a végtelenbe.

A *napernyők* házaspárja állandó civakodásának a megfelelő napernyő kiválasztása (az őszi alkonyt ábrázolóé) vet véget, melyet magukra borítva, annak festett világába elmerülve különös lelki béke szállja meg őket. A *barátok* a barátság jelentéseinek tanulmányozására szánják egész életüket, mert felismerik, az isteni valóság két ember lelki összetalálkozásából ismerhető meg a legteljesebb módon.³⁸

Az avantgárd képviselői számára azonban – még ha művész alkotó munkája valamiféle tettként feltételeződik is – két ember lelki összekapcsolódása

nem elég, hiszen ez éppen ugyanúgy a közösség és a realitás kizárásával történik. Voltaképpen ez az a lépés, a tett, a cselekvés aktívabbá tétele és egy szociálisan értelmezett közösséghez való kapcsolása, amelyet Balázs és Lesznai műveihez képest – és gyakorlatilag saját 1912-es meséihez képest is – Kassák megtesz (bár hozzá kell tennünk, az *Életsíratás* kötetnek nemcsak a novelláiban, de a *Greman Joskó országában* is van már valami enyhén naturalisztikus íz és szociális együttérzés). Összegzésként idézem, mert gyakorlatilag a két társaság elméleti munkáiban kidolgozott és műveiben megvalósuló törekvéseinek – mégpedig a vasárnapi körösök elképzeléseinek bizonyos értelemben reprezentatív műfaja a mese – egyezéseit és különbségeit foglalja össze a *Mában* megjelent, részben Lukács *Kiknek nem kell és miért a Balázs Béla költészete* című írására is reflektáló Balázs Béla-recenzió.³⁹ Teljes mértékben igazat ad Lukácsnak, amennyiben a költőt „a csak a felszínen munkálkodó” Babbitstól akarja megvédeni, s Balázsnak az abszolút materializálására irányuló intencióit tisztának véli – csak éppen ennek megvalósulását lehetetlennek érzi a művekben megnyilvánuló passzivitás miatt:

Amit találunk: finom és differenciált, de bántóan terméketlen lélekfelszínanalízis, melynek mozgása, energiáiránya: esztétakonvenciók gesztusok dogmává futása, mely éppen az aktivitásnak a saját tendenciák tetté válásának áll útjában.

Mert elfogadjuk, sőt kívánjuk az egyéni intellektusnak (vagy nem bánom: léleknek) a tapasztalások appercepcióján túlemelkedését, sőt a művészettől éppen ezt kívánjuk, de csak olyan lelki kultúrát akarunk, amely értékluszt hoz a mégiscsak valóságélmépzésen, testen és érzékiségen épült életünk egységébe...

1 LESZNAI Anna, *Életsíratás. Kassák Lajos novelláskötete*, Nyugat, 1913, I, 70–72.

2 Az csak gazdagíthatja az írás értelmezési körét, hogy Popper Leó Lukácsnak írott levelében ezt a mesét részben szerelmi történetként olvassa, a Seidler Irmával való szakítás magyarázataként, s Lukács-Midas királyt még nem minősíti elég gyógyultnak a megírására. Párizs, 1909. április 19. Lásd: *Lukács György levelezése (1902–1917)*, Bp., Magvető, 1981, 116–119.

3 LUKÁCS György, *Balázs Béla, és akiknek nem kell*, Gyoma, 1918.

4 A Tett, 1915, I. évf., 2. sz., 22.

5 LUKÁCS György, *A gall veszély = Uő, Ifjúkori művek*, 563. Idézi: ÉLES Csaba, *A tradíció kalandjai. Lukács György és a kulturális örökség*, Bp., Seneca Kiadó, 1996.

6 FÜLEP Lajos, *Művészi nevelés az iskolában = Uő, A művészi forradalomtól a nagy forradalomig*, I. köt.

7 Idézi: ANGYALOSI Gergely, *Kassák Lajos és Lukács György viszonya*, ItK, 1987/88, 463.

8 Például VAJDA Imre, *Világnézet*, A Tett, 5. szám.

9 KASSÁK Lajos, *Program*, A Tett, 1916, 10. sz.

10 Nyugat, 1913, I, 16–23.

11 HARASZTI Zoltán, *A betűktől az Istenig*, A Tett, 3. szám.

12 ADY Endre, *Könyvek és jóslások*, Nyugat, 1914, I, 70–72.

13 BALÁZS Béla, *Hét mese*, Gyoma, Kner Izidor kiadása, 1917.

14 Lásd: *A mese*. AZ ELTE Folklór Tanszéke által Ortutay Gyula emlékére rendezett konferencia, Bp., 1984, MTA közl.

15 MANNHEIM Károly, *Lélek és kultúra = Vasárnapi Kör (Dokumentumok)*, összeáll., a bev. szöveget és a jegyz. írta KARÁDI Éva és VEZÉR Erzsébet, Bp., Gondolat, 1980, 193.

16 LUKÁCS György, *Tristán hajóján. Megjegyzések Balázs Béla új verseiről*, Ny, 1916. dec. 1., IX. évf., 23. sz., 751–759. = Uő, *Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 643.

17 LUKÁCS György, Balázs Béla: *Hét mese* = Uő, Balázs Béla és akiknek nem kell, 103–107. vagy = Uő, *Ifjúkori művek*, 712–713.

18 Eredeti címe: *Das Problem des untragschen Dramas*, ford. ERDÉLYI Ágnes, *Die Schaubühne*, 1911. márc. 2., 231–234. = LUKÁCS, *Ifjúkori művek*, 520–521.

19 BALÁZS Béla, *Halálesztétika*, Bp., Papi-rusz Book, 41.

20 Balázs Béla levele Lukácsnak, Bp., 1910. május = Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez, Archivumi Füzetek I., MTA Filozófiai Intézet, Lukács Archivum.

21 LESZNAI Anna, *Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához*, Ny, 1918, II, 55–68.

22 Ifj. GAÁL Mózes, *Három mesekönyv*, Ny, 1919, 440–441.

23 LUKÁCS György, *Lesznai Anna új versei* = Uő, *Ifjúkori művek*, Bp., Magvető, 1971, 760, 763–764.

24 LESZNAI Anna, *Életsiratás. Kassák Lajos novelláskötete*, Ny, 1913, I, 70–72.

25 KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, 2. rész, Bp., Magvető, 1983, 125–126. Idézi: FERENCZI, 46.

26 Hegel úgy érvel, hogy az öntudat fejlődésének harmadik fokán, azaz egyrészt a csak a saját létezésével, csak az önmaga azonoságával számot vető „vágyakozó”, majd az önmagát egy másik számára létezőként tudatosító „elismerő” öntudat után eljuthatunk az „általános” öntudatig, ahol a kölcsönhatásban álló Ének „a család, a haza, az állam, továbbá minden erény, szeretet, barátság, vitézség, becsület, dicsőség” általános elveinek magukká tétele révén már nemcsak különbségeiknek vannak tudatában, hanem mély közösségüknek is, sőt azonosságuknak is; ez a közösség válik majdan „az erkölcsiség szubsztanciájává”, amely

„az individuális Ént az objektív szellem mozzanátává, részévé teszi és így az általános végül az abszolút eszme metafizikai formájává válik, amely elnyeli az egyest.”

27 Mario de MICHELI, *Az avantgardizmus*, Bp., Gondolat, 1965, 102–103.

28 HEGYI Béla, *A fiatal Lukács György*, *Vigilia*, 1971, 9. sz., 609. Idézi: NOVÁK Zoltán, *A Vasárnap Társaság*, Bp., Kossuth, 1979, 65.

29 LESZNAI Anna, *Babonás észrevételek...* 55–56.

30 LUKÁCS György, *Tristan hajóján. Megjegyzések Balázs Béla új verseiről* = Balázs Béla és akiknek nem kell. Összegyűjtött tanulmányok, Gyoma, 1918, továbbá = LUKÁCS, *Ifjúkori művek* (1902–1918), Bp., Magvető, 1977.

31 Derék Pál periodizálása szerint ez még az átmeneti, a nem tisztán avantgárd szakasz, mely a valódi avantgárd költészet három jellemző kritériumát, a deperszonalizáció, de-szemiotizálás, montázsszerűség követelményét még csak részlegesen, vagy egyáltalán nem elégíti ki, lásd: DERÉKY Pál, *A vasbeton-torony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Bp., Argumentum, 1992.

32 KASSÁK Lajos, *Programm*, A Tett, 10. szám.

33 VAJDA Imre, *Világnézet*, A Tett, 5. szám.

34 HALASI Andor, *Új irodalmi lehetőségek*, A Tett, 2. szám.

35 Uo.

36 Erről részletesebben: ANGIALOSI Gergely, *A lélek lehetőségei*, Bp., Akadémiai, 1986, 9.

37 BALÁZS Béla, *Hét mese*, Gyoma, 1917, 181.

38 Ez utóbbi mesék BALÁZS Béla *Csodálattosságok könyve* című gyűjteményben jelentek meg először, de biztos, hogy Balázs 1918 előtt írta őket. Lásd még = BALÁZS Béla, *A álmok köntöse*, szerk. FEHÉR Ferenc, Bp., Helikon, 1973.

39 BOROSS F. László, *Kalandok és figurák*, Ma, III, 7, 87.

Kolozsvári közjáték

(Jékely Zoltán munkássága 1940–1944 között)

Jékely Zoltán kolozsvári tartózkodása (1940–1946) nagyjából egybeesik a második világháború éveivel, tehát a művészetnek élményt szolgáltató mindennapi tapasztalat, az élethelyzet, amit egyaránt kell megélni és megírni, elüt az életmű többi szakaszától. Ezeknek a verseknek más a „helyzeti értékük”. Olvasóközönség és író olyan közös tapasztalattal rendelkezett, amely lehetővé tette, hogy egy bizonyos kód szerint olvassák az adott irodalmi alkotásokat, és annak függvényében értékeljék, s ezen a kódon belül nagyon fontos szerepet játszott az *aktualitás*, annak a traumának a visszaadása, amelyet a második világháború jelentett.

Jékely életművén belül a vizsgált korszak más jellegzetességgel is bír. 1940-ig költői-írói pályája (a korai sikert leszámítva) nagyjából azonos a harmadik *Nyugat*-nemzedék fiatal íróinak pályájával, számos nemzedéki vonás kimutatható benne. Kevéssel azután, hogy visszatért Budapestre, kultúrpolitikai intézkedések miatt több neves költővel (Füst Milánnal, Áprily Lajossal, Szabó Lőrincsel, Weöres Sándorral, Pilinszky Jánossal, Nemes Nagy Ágnessal) együtt ő is az irodalmi élet peremvidékére szorult. (*Álom* című, már kinyomtatott verseskötetét 1948-ban betiltotta a könyvhivatal, írószövetségi tagságát pedig visszavonták.) A letiltás évei után Jékely félig-meddig elhallgatott, elismert, de nem közismert írónak számított. Kolozsvári munkássága még szervesen kapcsolódik az erdélyi irodalom ún. második nemzedékének célkitűzéseihez, ugyanakkor a korszak Jékely-írásainak nemzedéki jellege az erdélyi irodalmi helyzet specifikumának megfelelően eltér az eddigi tapasztalttól.

Az erdélyi magyar irodalmi élet nagyjából három nagyobb – eszmeiségük szerint is megkülönböztethető – csoportosulásra oszlott az 1940-es fordulat előtt: az *Erdélyi Helikon*, a *Korunk* és a fiatal írónemzedék körére. Az első kettő meglehetősen kompakt csoportot jelentett, a fiatalok nemzedéke viszont az idők során sokfelé ágazott. A harmincas évek második felében kezdtek kialakulni a belső csoportosulások, a szorosabbra fűzött barátságok – ez a helykeresés időszakának tekinthető. Ennek a helykeresésnek jele a harmincas években végig fennálló *Erdélyi Fiatalok* (a folyóirat, és a mozgalom), az *Új Erdélyi Antológia* (Kolozsvár, 1937), az ugyancsak 1937-ben megtartott *Vásárhelyi Találkozó*, és az 1939-ben létrehozott *Erdélyi Enciklopédia* nevet viselő könyv-

kiadói vállalkozás. (Ez elsősorban szociográfiai műveket jelentetett meg, főként olyanokat, amelyeket az *Erdélyi Szépműves Céh* nem vállalt.) 35-ben megjelenik a *Termés* előzményének tekinthető félhavi szemle, az első *Hitel*. (Mindössze hat száma látott napvilágot, aztán anyagi nehézségek miatt átadták a lapengedélyt és a nevet a 36–44-ig ugyanezen a néven megjelenő folyóiratnak. A 35-ös *Hitel* még irodalmi jellegű szemle volt, főmunkatársai közt Szabédi László, Böződi György, Venczel József, Makkai László szerepelt.)

Az 1940-es második bécsi döntéssel Magyarországhoz került Észak-Erdélyben természetszerűen az irodalom helyzete is megváltozott. Az a kisebbségi írói szemlélet, amely eladdig megtartó erőnek számított, hirtelen problematikussá vált. Egyénnek és közösségnek egyaránt keresnie kellett azt a módot, azt a hiteles közlési és magatartásformát, amely a kisebbségi évek alatt kialakított értékeket, az „erdélyiség” öntudatát és sajátosságait megőrizve alkalmazkodni tud az új helyzethez.

Az irodalmi fórum is megváltozott, módosultak a publikációs lehetőségek. A megnagyobbodott Magyarország minden sajtóterméke szívesen közölt erdélyi íróktól, mondhatni a művészetben divattá vált az „erdélyiség”. Az erdélyi lapok közül viszont csak két irodalmi fórum maradt (az *Erdélyi Helikon* és a *Pásztortűz*), a *Korunk* megszűnt, a *Hitel* a társadalomtudományok felé hajlott. A két nagy hagyománnyal rendelkező, vezető irodalmi lap színvonala a negyvenes évek elejére visszaesett, anyaga fokozatosan elszürkült, a fiatal írók igényeihez mérten konzervatívnak bizonyult.

A fiatal nemzedék viszont egyre erősödött, az 1942-es könyvnapra Szentgerinczei Jakab Jenő kiadásában, Kiss Jenő, Szabédi László és Jékely Zoltán szerkesztésében megjelenik antológiájuk, az *Üdvözlégy szabadság*. Az antológia a „fiatal szerzők”: Derzsi Sándor, Hegyi Endre, Horváth Imre, Horváth István, Jékely Zoltán, Kiss Jenő, Szabédi László, Varró Dezső verseiből közöl.

Az előszóban a szerkesztők stílszerűen az 1848-as *Kolozsvári Unio* Zsebkönyvet nevezik meg az antológia elődjeként. A benne közölt verseket a fiatal költőkben élő „történelmi lelkiismeret” tanúbizonyságának szánják, de írásaiknak nem annyira a közlés egyediségéből fakadó specifikumát, inkább „egyetemes jellegét” hangsúlyozzák, azt hogy haza-élményük megfogalmazásában éppúgy keveredik a „himnikus lelkesedés” és az „önemésztő tépelődés”, mint más, „szerencsésebb nemzetek” költőinél. Az „önemésztő tépelődés” jóval gyakoribb, már az előszó is a halott vagy az újrahúzott határ által elszakított költők felsorolásával végződik. Az *Üdvözlégy szabadság* az általános lelkesedésben valóban nem csupán ünneplő, hanem elgondolkodó írások antológiája, tulajdon létjogosultságát is mérlegeli: „Ill-e, időszerű-e a határtalan örvendezés, amikor [...] ide-oda mosódó országhatárok Európája felett éjjel-nappal süvöltöz a Rémnek hangja?”¹

Az antológia sikeréből (600 példány fogy el egy hét alatt) Szabédi tehát jogosan vonja le a következtetéseket Böződi Györgyhez írott levelében: „A

nagy tapasztalat az volt, hogy a változásra csak mi reagáltunk méltó módon, valamint az, hogy tudunk reagálni, ámbár illetékes körök elfelejtettek felszólítani minket, hogy alkossunk egy antológiát. Kiadót is kaptunk (Jakab Jenő) tehát új erővel számolhatunk. ...úgy látszik, nagyobb erőt jelentünk, mint amit általában szoktak nekünk tulajdonítani.”²

Mindebből magától értőddően születik a következő lépés: az írói munkaközösség alapításának gondolata.

Jékely Zoltán a fordulat után első alkalommal 1940 októberében az Országos Széchényi Könyvtár megbízásából utazik Kolozsvárra harmadmagával, hogy megvizsgálják az erdélyi könyvtárak állományát és javaslatokat tegyenek kiegészítésükre. „Holnap nagy útra indulok: Haza” – írja *Kukorékol a kiskakas* című versében, naplóbejegyzése pedig az utazás rendkívüliségét sejteti: „Nem én kerekítem ilyen regényesre életemet, az életem kerekíti ilyen regényesen a dolgaimat.”³ A későbbiekben visszaemlékezve magától értőddő, következetes lépésnek nevezi Kolozsvárra költözését: „Annyi honvágyas verset írtam addig, vagy tíz év alatt, hogy következtelenség lett volna nem költőznöm haza az első kínálkozó alkalommal. Azonkívül Erdély menedékel is kecsegtetett a vélt vagy valóságos irodalmi rosszakarók s az összeomlott házasság emlékei ellen.”⁴

Valóban 39–40-ben írt versei („Nem lehetsz boldog”, *Az árva orangután dalai*, *Halj meg, Aki Szent György napján született*, *Eszteideink*), de a korszak prózatermése is (*A kolozsvári macskagyilkos*, *Magaslati siralomház*, *Elkészt hősata* stb., vagy akár a *Zugliget* című regény) sokszor már címeikben is otthontalanságról, idegenség-érzésről, elfojtott, jóslatként feltörő félelmekről beszélnek.

Jékely Zoltán 1941 májusában szánja rá magát végleg az átköltözésre, áthelyezést kér és kap a kolozsvári Egyetemi Könyvtárba. Ez az 1872-ben létesített könyvtár a tízes évekre a budapesti nagy könyvtárak után a régi Magyarország legnagyobb könyvgyűjteményének adott otthont.⁵ 1940–44 között kitűnő szakemberek dolgoztak itt (Kelemen Lajos, Valentiny Antal, Herepei János, Jakó Zsigmond, Entz Géza, Kéki Béla, Bartalis János, Szabédi László). A könyvtár több volt egyszerű munkahelynél, az ott dolgozó költők (Bartalis, Szabédi, Jékely, illetve „felfedezettje”, Horváth István) számára amolyan szabadon szerveződő irodalmi műhelyként is működött.⁶

A Kolozsvárra való átköltözés magánéleti szempontból is pozitív változást hoz, 1941-ben Jékely megismerkedik a fiatal marosvásárhelyi előadóművésznővel: Jancsó Adrienne-nel. Megismerkedésüket szerelem, majd 42-ben házasság követi, az új szerelem, a család bizonyos fokig képes megteremteni az érzelmi biztonság és a belső béke érzését a csöppet sem idilli történelmi helyzetben. Erről az otthonosságról, az eladdig emlékekben élő helyek, tárgyak élményszerű újrafelfedezéséről tanúskodnak első kolozsvári versei. Ritka pillanat a beteljesülés öröme a Jékely-költészetben, mely általában a már

múlttá vált élmény, az elérhetetlen vonzaskörében mozog. (Ritka, és tegyük hozzá, tűnékeny is, rövid idő elteltével ismét megváltozik a Jékely-versek tematikája, hangszerelése.)

Költészete

Vannak olyan helyzetek, olyan lelki kutyaszorítók, amelyből az ember ép bőrrel csak mint költő menekülhet.

(Jékely Zoltán: *A fekete vitorlás*)

Jékely Zoltán lírájának 1940–46 közti (tehát a kolozsvári tartózkodást is magába foglaló) szakaszát a kritika többnyire amolyan „másodvonulatként”, „mélyföldként” kezelte az illető korszakot megelőző, illetve követő versekkel szemben. Mi az, ami a teljes korpuszhoz mérten mássá, idegenné teszi a korszak verseinek egy részét? (Csupán egy hányadát, hiszen különösen a sanzon-hangú, -hangulatú versek éppúgy az első kötetekben is helyet kaphattak volna. Például: *Séta a templomkertben*, *Alkonyat*, *Emléki*, *Borostyán*.)

Jékely versei jellegzetesen élmény-indíttatásúak: a vers sikere sokszor azon múlik, hogy mennyire tudja egy alapérzés a vers legkisebb elemét is átíratni.

Milyen élmény(ek)e)t adott ez a korszak?

Időrendi sorrendbe véve a hazatérés örömét, szerelmet, majd az egyre közelebb kerülő háborút, a szorongásos idők ijesztő bizonytalanságát, végül a pusztulás még rettenetesebb bizonyosságát.

A hazatéréshez mint élményhez természetesen kapcsolódik a régi helyek újrafelfedezése, a helyszín felidézése, addig elfeledettnek hitt történetek, hangulatok megelevenedése, felszínre törése. A „hazatérés” így visszatérést jelent a gyermekkorhoz, valamiféle újrakezdést, s ezáltal a pusztíthatatlanság érzését egy olyan korban, melynek alapélménye a pusztulás. „Lássátok, mily pusztíthatatlan az ember, / mily Anteus, ha végre hazajut.” (*Anteus*)

Az újrakezdés–újjászületés–feltámadás paradigmasorba illeszthető tehát az a lelkiállapot, amelyet Jékely „ifjúságnak” nevez a *Jairus lányában*: „Az ifjúság nem időhöz kötött, / csak lelkünk legmélyebb állapotja, / s belőlem most e párás alkonyat / egy szempillantás alatt felszínre dobta.”

Az újrafelfedezés állandó leltározási vágyat szül, egymás után íródnak a kolozsvári tereket, utcákat, a Kolozsvár környéki vidéket (újra)feltérképező versek (*Zentelke felé*, *Karolina tér*, *Gyalu felé*, *Szép temető*, *Séta a templomkertben*, *A templom*, *Házsongárdi éjszaka*). Ezek a versek többnyire nem tudnak többet mondani a viszontlátás élményénél, ahol a személyes számbavétel azonban valami mással is kiegészül, ami feloldja a biografikus jelleget, ott olyan versek íródnak, melyek tökéletesen beleillenek a némi kritikusi önkénnyel „nagy versek” néven elkerített csoportba. Ilyen vers például *A templom*, melyben nem a templom pusztja újrafelfedezése, hanem valóságos újradefi-

niálása történik. A templom képes ellenállni az időnek, nem is annyira a funkció által, amelyet betölt, hanem az önmegújítás lehetőségének köszönhetően: „Így már olyan a templom, mint a szikla / melyből emberművel templom is lehet.” (*A templom*)

E korszak verseinek legfeltűnőbb vonása a nosztalgia gyengülése. Ennek teljes hiányáról persze szó sem lehet, hiszen a nosztalgia Jékelynél úgyszólván lelki életforma, s mint ilyen az egyik legerősebb ihletforrás. Ha csak teheti, néhány lépéssel eltávolodik a tárgytól, hogy perspektívában, az emlékezés szemszögéből vizsgálhassa azt. A kiindulás így többnyire a nosztalgikus, beteljesült pillanat, ez mozdul el, válik múlttá, miközben szépsége semmivé lesz. Az idő megállításának élményéhez Jékelynél romboló időtudat is társul: felmutat egy pillanatot, vagyis megállítja, kimerevíti, majd azon frissiben el is porlasztja azt.

A hazaköltözéssel érintésközelbe kerül a nosztalgikus emlékezés egyik leggyakoribb tárgya, a gyermekkor és annak helyszíne, Erdély (Enyed, Parajd, Kolozsvár), ezzel megszűnik a távolság vonzó és ihlető ereje. Az inga mechanikus következetességével működő pillanat megörökítő és elporlasztó, majd újra felidéző és újra elporlasztó bonyolult folyamata megakad.

Bodnár György állítása, mely szerint „Jékely versei 1939 és 1945 között a panasz, az átok és a tiltakozás dokumentumai”,⁷ a korszak verseinek csak egy bizonyos vonulatára érvényes – a háború ihletkörében írottakra.

Mit jelentett a második világháború? Nyilván kinek-kinek egyéni helyzetétől, vérmérsékletétől, lelki beállítottságától függően mást. Az nagyobb események számtalan személyesen átélt kisebb történetből állnak össze.

Jékely háború-története a szorongás, és (később) a lelkiismeret-furdalás története, a katasztrófát túlélők örök kérdése: „ők miért, én miért nem?”

A szorongás kezdetben pusztá rosszkedv, amolyan tűnő hangulat: „Olyan vagyok, mint a görög dityramb: / egy érzésből a másba ugrom át” (*Önpanaszok, Kölcsey Ferencnek Szemeréhez írott levéltöredékei szabados jambusokba szedve*). Aztán egyre terjed – a bürökvirág illata is a gyászt hirdeti – a félelmetes előérzetet, hogy „ez a vihar megöli a kertet” (*Viharvirág*). A téli varjúhad fohászkodása már egyenesen az apokalipszist sugallja, mintegy előverse a későbbi félelmetes erejű látomásversnek, a *Madár apokalipszisa*nak.

A szorongás 1944-re bizonyossággá változik, ettől kezdve a pusztulás bizonyosságával kell szembenézni. Jékely mindig mestere volt a hangulatok megörökítésének, nem véletlen tehát, hogy a halállal való szembesülés élményét könnyebben örökíti meg a tűnékeny, pillanatnyi felismerés hangulatában, mint a leírásra alapozó versekben. „A perc lobog, s nem ígér holnapot. / Riadt, maroknyi por s hamu vagyok” (*Holnaptalan pillanat*).

Az idegekben élő feszültségnek, a félelemnek, a borzalmaknak, melyekkel a háború naponta szembesít, barátok, családtagok elvesztésének s a nemze-

ti/közösségi lét bizonytalanságának dokumentumaiként is olvashatók Jékely háborús versei.

Jékely Zoltán természete ilyen különös, szabálytalan, mintha könnyebben tudná megidézni azt, amit elképzelt (vagy álmodott), mint amit látott. 1944 és 1946 között számos versében igyekszik szembenézni a *pusztulással* (*Tragikus ősz, 1944 október, Háborúból, Őrült velők* stb.), de az 1936-os *Apotheozishoz* fogható képet később sem ad a háborúról. A látomás és az álom jegyében íródott versei (*Korai búcsúztató, Álom-rekviem*) ezért tudnak hitelesebben szólni a második világháború történetének Jékely Zoltán számára létező mozzanatairól.

Prózája

Csak álomból alkotni beteges dolog, számárság,
melynél csak egy nagyobb számárságot ismerek,
a merő valóságból való alkotást.

(Jékely Zoltán: *A fekete vitorlás*)

Az 1941–46 közé eső kolozsvári korszak prózatermése az idő rövidségéhez mérten elég gazdag: két elbeszéléskötet (*A házsongárdi föld, A halászok és a halál*), egy kisregény (*Minden múlandó*)⁸ és néhány kötetekből kimaradó novella. Feltűnő, hogy hiányzik a regény, holott eddig ez volt Jékely fő prózai kifejezésformája (négy év alatt három regényt jelentetett meg). Ennek fő oka nyilván az, hogy a regényműfaj olyan szintézist, komplexitást feltételez, amelynek megteremtésére a háború évei nem voltak alkalmasak. A mozgalmas évek általában a rövidműfajnak kedveznek, a regény inkább utólag, interpretációként, összegzésként íródik. (Jékely például Budapestre visszaköltözve, 47-ben íródo félig én-, félig művészregényében, a *Fekete vitorlásban*, illetve a két századvégi Kolozsvárt idéző regényben [*Felséges barátom, Bécsi bolondjárás*] végzi el ezt az összegzést.)

Ha Jékely Zoltán lírája életrajzi szerkezetű, folyamatos énsregény, melynek elementáris sodrását az Idő és a Történelem természetszerűen biztosítja, prózája a belső kényszerből fakadó önismeret reményének, az önvizsgálat a sors- és helyzetelemzés lehetőségének „töprengésszigete”, felfüggesztett, ki-nagyított pillanat a nagy sodrásban.

E korszak írásai kevés kivétellel egyetlen kérdést próbálnak megválaszolni: Mi a halál? Milyen szerepet játszik önmagam, mások életében, hogyan nyilvánul meg, milyen mechanizmusok működtetik, hogyan illeszkedik be az életbe, az időbe? Az elmúlás kérdése mindig is foglalkoztatta Jékelyt, már legelső írásaiban megfigyelhető a téma iránti különleges vonzódása. (A korszak kötetcímei is a haláltéma iránti felerősödő érdeklődését jelzik: *A házsongárdi föld; Minden múlandó; A halászok és a halál.*)

A háború évei azonban akarva-akaratlanul szembesítik ezzel, mindennapi tapasztalattá lesz az elmúlás, a pusztulás. Ez a szembesülés az élet és az irodalom kapcsolódásainak kegyetlen törvényei szerint végső soron jó hatással lesz prózájára.

A halálmotívum addig inkább költészetében jelentkezett hangsúlyozottabb formában, novellái, regényei egy civilizáció eltűnését, egy közös tudásként feltételezett mítosz széttöredezését, tehát egyének fölött ható pusztulást próbáltak megmutatni. A háború éveiben írásaiban dominánssá lesz a *személyes jelleg*, s ez a szubjektivizáltság a hatás fokozása mellett, lehetőséget ad arra, hogy minél mélyebben, minél több vetületében megragadhassa azt, amit a halál kapcsán az ember elmondhat.

A szubjektív jelleg a közelítést szolgálja, lehetővé teszi, hogy a téma és a téma kapcsán reflektáló elme adott ponton egygyé olvadjon. Ez a pont az álom, illetve az emlékezés, amely már képtelen különválasztani a látványt a képzelettől, a valóságot az illúziótól. Az erős szubjektivizáltság ellensúlyozására Jékely distanciát teremt, múltba helyezi a történetet és/vagy narrátorral mondatja el. Ez a „valaki más” lehet régi iskolatárs, halázcimbora, vagy például rég nem látott barátnő. Az időbeli distanciateremtés szinte kötelező, a történetek mindig a gyermekkor, a személyes múlt idejében, az ókori Szicíliában (*Az akragaszi halászszereny*) vagy „szakállas időben, azaz réges-régen, amikor mi még nem is voltunk a világon” (*Széphistória a császárkörtetéről*) játszódhatnak, s az emlékezés szűrőjén keresztül implicit módon jelentkezik az elmúlás. Csak akkor válik jelenidejűvé a történet, amikor közvetlenül szól a halálról, mint például a Reményik Sándortól búcsúzó *Arionban*, a halált és a költővé válást összekötő kisregényben, a *Minden múlandóban*, a kolozsvári szőnyegbombázást túlélő kisgyerekek viszontagságait leíró *Mai legendában*, az *Istenátkában* vagy az egyetlen órára feltámadó, de az ismeretlenné lett városban csak tébláboló első világháborús halott történetében (*Egy óra az örökkévalóságban*).

Az elmúlás megjelenítésének leggyakoribb formája nem a halálfélelem, hanem az a megnevezhetetlen szorongás, melynek esetleg még konkrét tárgya sincs, a homályos sejtélem, hogy valami iszonyatos történt, történik vagy fog történni a közeljövőben. A patológikussá váló, szinte elembertelenítő félelem „körtörténeti” leírása az *Efruzén, a százegy éves asszony* című novella. Az örökségre váró rokonok nyakára telepedő Efruzént a gyermeklány szemével ábrázolja, s ebből a perspektívából nézve az öregasszony nem is egyszerűen rontó hatalommal bíró boszorkány, hanem maga a halál. (Maga a név is Eufrozina *Hulul*, a narrátor gondolattársítása: Efruzén = arzén.) Így a halállal való mindennapos együttélés irtózatának leszünk tanúi: egy olyan irracionális és csak gyermeklélekkel érzékelhető félelemnek, mely rettenetesebb magánál a halálnál. Ezt a félelmet nem szüntetheti meg az idő múlása sem, hiszen az öregasszony halála nem old meg semmit, az örökségből kisémmi-

zett család széthull, Efruzén félelmetes alakja pedig újra és újra visszatér a narrátor álmaiban.

Míg a harmincas évek végéig írt novellái elsősorban személyesen átélt történeteket vagy lelkiállapotokat idéznek (*Vendetta*, *Elszalasztott alkalom*, *Ilze* stb.), a negyvenes években szembeszökően megnő az álomszerű, látomásos⁹ történetek száma (*Efruzén, a százegy éves asszony*, *A Bulbuk-ház*, *Isten madara*, *A halászok és a halál* egyes történetei stb.).

Az álom is a distanciateremtést szolgálja, néhány lépés a realitásból az irrealitás felé, s ez a távolság teszi ábrázolhatóvá a valóságot.

„Az álomnak a negyvenes években kezdtem egyenrangú fontosságot tulajdonítani – írja Jékely –, vagyis körülbelül akkor, amikor a külvilág borzalmi kezdtek kifejezhetetlenné válni, vagy nem volt meg hozzájuk a feldolgozóképeség, látószög. Az álombeli élmény azonban, csodálatosképpen általában valami távlattal s feljegyzésre kényszerítő többlettel jelentkezik.”

Az álom nemcsak a distanciateremtésben játszik szerepet: azáltal, hogy kiküszöböli az ok-okozati realitást, teret nyújt a csodának, a grotesznek, az abszurdnak. Jékely prózájában különösen a csodás elem kap nagy szerepet, bár akad néhány groteszk jelenet is (például az akvárium aranyhalak halászata, majd a sebesült egyedek orvosi ellátása a *Halászok és a halál* bevezetőjében). A csoda megjelenése, a reálisból az irreálisba való átlépés szinte érzékelhetetlen, a cselekmény szála egy pillanatig sem szakad meg azzal, hogy a történet átlendül az álom vagy félálom közegébe.

Maga a csoda többnyire az emlék szűrőjén átjutva jelentkezik, így a tapasztalt és az elképzelt egyaránt válhat emlékké, így végül összemosódik a kettő, álomszerűek a tapasztalatok és élményszerűek az álmok. Ilyen bizonytalan identitású álom/tapasztalat megörökítése az *Isten madara* című novella. „Te-le voltam figyelemmel, tépelődéssel, s főleg csodálatosnál csodálatosabb álmok látogattak! Pedig élményeim is majdnem álomszerűek voltak...” – meséli a római tartózkodására visszaemlékező narrátor. Egy emberhangon felsíró, angyalszerű madár brutális meggyilkolásának történetét eltávolítással, elbizonytalanítással fejezi be, ismét elmossa az álom és a valóság közti határt: „El kellett mondanom, mert végigéltem, mostanában pedig mind gyakrabban jár el hozzám a rejtelmes madár árnyéka-emléke, s mind tépelődőbben találgatom magamban: minek is voltam tanúja voltaképpen, mert mind nagyobb bizonyossággal érzem – nem lehetett e világból való.”

Álom és valóság folytonos egymásba játszatása történik a *Halászok és a halál* című elbeszéléskötet íásaiban (Kolozsvár, 1947). Az író szerint a halászat, mint minden szenvedély, a halál cinkosa, hiszen vonzásába kerülve önmagunkról feledkezünk meg. Az igazi halászat helyett halásztörténetekkel vigasztalódó társaság meséi között megtalálható a gyermekkori halászkaland felelevenítése (*Haláldozat Vénusz oltárán*) ókori, illetve jelenkori rémtörténet (Az akragaszi halászverseny, A megcsúfolt vendégbarátság), a lelkiismeret-furda-

lás, tehetetlenség és megghiúsuló bosszú lélektani drámája (*Elintézetlen ügy*), de akad olyan történet is, mely szinte teljes egészében a realitás/irrealitás határvonalán játszódik (*Szemtől szemben az Ötödik Macedón Légióval*). Nemcsak az álomnak nevezett részek álomszerűek, mintha az egész történet egyetlen nyomasztó rémálom lenne, ilyen a helyszín: régi és új gyilkosságok színtere: a kísértetjárta Kornis-berek, a lepusztult sintértanya, ilyenek a szereplők: a visszasztító boszorkány, a gnóm hegedűs, a tündérszép cigánylány, de rémálomba illenek a történet egyes epizódjai is: a fékevesztett tánc (haláltánc?), a verekedés, a pince-rabság, szerelmet a halállal egybemosó szeretkezés-jelenetek.

A korszak Jékely-írásait nem annyira a megfigyelés vagy a részletezés teszi értékesé (nem véletlen, hogy az inkább realitásra alapozó, korábrázoló írásai, például *A házsongárdi föld* kevésbé sikerültek), hanem a szorongások, ismeretlen félelmek, megdöbbentő vágyak mindent átítató hangulata. Az álom nemcsak ihletforrás, hanem írásmód is. Az álom „logikája” (logikátlan-sága) szerint szerveződő történetek a későbbiekben annyira gyakorivá válnak, hogy utolsó novelláskötetének (*Édes teher*) ihlet- és élményforrásairól már így nyilatkozik Jékely: „Ezeknek a novelláknak vagy háromnegyede megálmodott álomból fogant.”

Élet és álmok élményanyagából, képzelt elemekből, motívumokból, fordulatokból, makacsul kísértő vágy-, de főleg rémképekből, megérzésekből, sejtelmekből áll tehát össze a Jékely-novella atmoszférája. Hősei többnyire a hétköznapi élet dimenzióiból lépnek vagy éppen zuhannak az álomvilág mélyére, mintha szabadulni próbálnának az élet törvényei alól. Végül mégis arra eszmélnek vagy arra riadnak fel, hogy ezek a törvények alkalmazkodott formában az álom világában is hatnak, érvényességük könyörtelen logikával megszabja az álombeli történések irányát. Az álom így Jékely prózájában nem a menekvés tere, hanem az a közeg, amelyben az esetlegesség logikája szerint kapcsolódó epizódok felmutatják a „minden mulandó” irgalmatlan törvényét.

Drámái

Kezdetben vala a játék. Csak azután, nagy későre születtek meg a játékszabályok. De nem a szabály az örök, hanem a játék...¹⁰

Jékely Zoltán a negyvenes évek elején az *Erdélyi Helikon* és az *Ellenzék* számára véleményez előadásokat, s Tamási *Csalóka szivárványának* kolozsvári bemutatója kapcsán vélekedik így a színjátszásról.

A színdarabírás szerint nem más, mint a gyermekkorban megnyilatkozó, később visszafojtott mímosz-ösztön egyenes folytatása. Hiszen a színdarabban ugyanaz a játékosztón, játékszabály teremtő és azt szétromboló kedv működik, amely a gyermekkori játékosságot jellemzi.

Színművei nem tartoznak az életmű ismertebb részéhez. A kritika¹¹ többnyire az Arisztophanész-féle, a *commedia dell'arte*, vagy a népi színjátszás hagyományaira alapozó, Pirandello-, Cocteau-, Giraudoux- vagy García Lorca-drámák hatását említi (az első három szerző nevét, mint mestereit, maga Jékely is említi), illetve a Tamási Áron-féle népi játék dramaturgiai megoldásaira hivatkozik a Jékely-színművek kapcsán.

Első teljes drámáját (a 41–42-ben írott *Dárius*, illetve a 45–46-ban a *Termés* előfizetési íveire lejegyzett *Sziget* című darabjai hiányosak, kéziratban maradtak), *Az utolsó ítélet* című, nyolc képből álló verses történelmi drámát Németh Antalnak, a Nemzeti Színház igazgatójának küldte el, de „háborús miliőben játszódó témájának kényes volta miatt” békés időkre halasztják a bemutatását. (Végül sosem kerül színpadra, maga a kézirat is csak a szerző halála után bukkan fel újra, Ablonczy László jelenteti meg 1983-ban a *Tiszatáj*-ban.)

Ez a kézirat tanúsága szerint egyetlen hónap (1943. február 10–március 10.) leforgása alatt íródott darab valójában nem is igazi dráma, inkább drámai formába öntött tépelődés. Két síkon is értelmezhető: meddig terjed az ember személyes felelőssége az igazságszolgáltatás intézményesített formájában, illetve mekkora a cselekvéstere az egyéni igazságszolgáltatásnak?

Boldizsár, a városbíró az előbbiben hisz, jelszava a szobája ajtajára is felvésett „*Fiat justitia, pereat Mundus*”. Ennek értelmében saját fiát is kitagadja, mikor az megkérdőjelezi a törvény szabályainak megtartásával hozott halálos ítélet etikai jogosságát. Boldizsár nem embertelen, nem érzéketlen, hanem idealista, aki hisz a Törvényben, de nem látja meg, hogy abszolút igazság már rég nem létezik: a városban lassan felbomlott a régi értékrend, s helyére a teljes züllés került. Belehal a felismerésbe, hogy csupán eszköz volt a Törvény érvényesítésének címén saját érdekeit szolgáló alárendeltjének, Prokopiusnak a kezében. Fia, Gábriel is idealista, de ő a lélek magasabbrendűségében hisz („a lélek él, s én lelkemnek élek”), s ennek nevében ítéli el az intézményesített törvényhozást.

Szerintem, Isten dolga az ítélet:
ember nem ítélhet ember felett.

Megpróbál hát szembeszegülni a halálos ítélettel, megszabadítani az elítélt Igyártót. Egyéni próbálkozása a rend visszahelyezésére csúfos kudarcba fullad: maga a rab sem akar menekülni, mert fanatikusan hiszi, hogy szenvedése magával hozza a város népének öntudatra ébredését, s ezzel megóvjá a Várost a teljes széttzülléstől. Gábriel hiába próbál zendülést szervezni, az emberek még akkor sem hajlandók segíteni a rab kiszabadításában, mikor kiderül, hogy ártatlanul ítélték el, helyette inkább a másnapi kivégzésre igye-

keznek minél jobb helyet biztosítani maguknak. Végül Gábrielt a hatalom új birtokosa, Prokopius megöleti.

Ő a végső győztes, aki eleve onnan indul ki, hogy „az igazság gyakorta kétes”, s ennek a relativizmusnak a jegyében sikerül úgy mozgatnia a város népét, ahogy céljai megkívánják. Az ő szemében az ítélkezés, a Törvény érvényesítése „hajtóvadászat”, melyben a bíró a vadász, a rab a vad. A törvénykezés folyamatának Prokopius-féle definíciója kísértetiesen hasonlít a perverz gyönyörűséggel végzett viviszekcióhoz, melynek során az „éber bíró”

Szeme átjárja a bűnös szívét,
beléhatol a májba, a vesébe,
s az igazságot, mely gyakorta kétes,
végtére is onnan piszkálja ki,
és felmutatja csillogó kezével!

A cselekmény XVI–XVII. századi környezetben játszódik ugyan – néhány utalás szerint Erdélyben –, a helyszín azonban közömbös. Magán viseli az író jelenének szorongásait: a Város (ország?) pusztulásának, a nép széttörlésének sötét látomása. Ha a népnek nincs veszélytudata és nincs szilárd értékrendje, hiábavaló a Törvény (intézmény), a hősiesség, az egyéni áldozat, hiábavaló a prófécia: semmi nem tudja megakadályozni a végső pusztulást.

Jékely első színpadi sikerét a kolozsvári Magyar Színház társulata által 1944-ben bemutatott *Angalit és a remeték* hozta meg. (Könyv alakban az Erdélyi Szépművészeti Céh gondozásában jelent meg ugyanabban az évben Kolozsváron.) Ez a romantikus-népies mesejáték már nem az egyén és a társadalom gyötrő kérdéseire keres választ, hanem férfi és nő örök konfliktusán alapszik. Játékosságával, humorával, s ebből fakadó optimizmusával valóságos ellenpárja *Az utolsó ítélet*nek.

„...már tudatosabban igyekeztem érzékeltetni ezt a népmesékben is fellelhető kor- és társadalomförlöttiséget, annál is inkább, mert a mű témája, a végzetes szerelem, a görcsös érzelmi kötődés, s a már-már őrületbe kergető féltékenység végképp nem egy bizonyos korhoz, osztályhoz vagy népcsoport-hoz kötött” – nyilatkozta később az író.¹²

Ebben a darabban már bőven érvényesül a Jékely által oly nagyra becsült ösztönös játékkedv. A cselekmény fordulatos, a darab nyelve csupa jóízű humor, játékosság. A színmű alapját képező férfi–nő ellentétet is játékosan kezeli, gondosan elkerüli a pátosz vagy a melodramatikus hangnem csapdáját. Jellemábrázolását teljesen átítatja a komikum, s ez nemcsak a négy világtól elvadult „rideg-legény” alakjában érvényesül. Végül a „női gyöngesség” győz a nekivadult férfiakon: Angalit a négy, halálára szövetkező, elvadult remetét „megszelídíti”, mégpedig az ősi fegyverekkel: ebédet főz, otthont teremt a remetelakban, férje pedig Vagabundus alakjában kétségbeesetten keresi a veszedelem után világba bujdosott feleségét, s végül boldogan viszi haza. Jékely

jó érzékkel elkerüli a naivan pozitív végkifejlet, a *happy ending* csapdáját: Angalit azzal a tudattal tér vissza régi életéhez, hogy férjét igazán soha nem tudja megváltoztatni, el kell hát fogadnia olyannak, amilyen. A magukra maradó remetek pedig az átmeneti otthonosság után még jobban érzékelik helyzetük groteszk voltát, s ezt önmaguk számára azzal legitimálják, hogy elhatározzák, hogy ezentúl aztán kivétel nélkül, minden arra vetődő asszonyt azonnal megölnek.

Drámaírással Jékely Zoltán a második világháború alatt Kolozsváron töltött évek során próbálkozott először, később írt mesejátékot gyermekeknek (*Mátyás király juhásza*), történelmi komédiát (*Fejedelmi vendég avagy Zrínyi Fogarásban*), antikizáló történelmi tragikomédiát (*Oroszlánok Aquincumban*), valamint verses misztériumjátékot (*Sárkányhalál Csomaszentgyörgyfalván*). Ezek a drámák azonban sosem lettek igazán népszerűek, talán mert inkább a költőiség érvényesül bennük, mint a dramaturgiai konstruáltság. Ahogy maga Jékely fogalmazta meg utóbb *Álmom a színház* című írásában: „A színházról, a csodák birodalmától egyre távolabb kerültem. Réges-régóta nem kukucskáltam sem dobogók alól, sem öltözők kulcslyukain át. Inkább – még mindig – az egykori mimosz-gyermekek kiéletlen ösztöneinek jóvoltából – egy-egy színdarabbal, mint ablakon át bedobott virágszállal jelzem fel-felpislákoló érdeklődésemet.”¹³

A Terméstől a Világosságig

A szülőföldjére visszaköltöző Jékely Zoltán mondhatni „természetes apai örökségével élve” csatlakozott az *Erdélyi Helikon* táborához. Már régóta munkatársa volt a lapnak, Kolozsvárra költözése után neve még sűrűbben szerepelt a folyóirat oldalain, főleg verseket közölt, néhány tanulmányt, lírai portrét atyai barátairól: Kuncz Aladárról, Reményik Sándorról és Hunyady Sándorról,¹⁴ illetve egy részletet jelentetett meg az *Angalit és a remetéből*. 1942-ben pedig részt vett a tizenötödik és egyszersmind az utolsó marosvécsi találkozón.

Ugyanezen a találkozón jelentette be Szabédi László, hogy a „fiatalabb írók [...] ugyancsak magyar nemzeti és népi célok szolgálatára írói munkaközösséget alakítottak”.¹⁵ Nem kívánták folytatni sem a helikoni transzilvánizmus, sem a konzervatív *Pásztortűz*, sem az akkor már betiltott *Korunk* hagyományait; új utat kerestek.

Az új, nemzedéki lap, a *Termés* megjelenését 1942. október 15-én a fiatal írók¹⁶ közös nyilatkozata harangozta be, melyet a legtöbb jelentős lap lekötött. A két vezető irodalmi folyóirat az előkészületekre visszavezethető személyes okok miatt támatta (*Pásztortűz*) vagy egyszerűen nem vett róla tudomást (*Erdélyi Helikon*). Holott *A magára talált Erdély szava* néhány néhány lényeges ponton megegyezik a 42-es marosvécsi találkozó közös nyilatkozatá-

val.¹⁷ Mindkettő onnan indul ki, hogy a kisebbségi sorsban az író (értelmiségi?) törvényszerűen egyedül marad, csak önmagában bízhat, soha senki másban, s egyedül a népre építhet. A kisebbségi tapasztalatot mindketten helyzetrendező értéknek tekintik, a helikoni nyilatkozat az egyéni és kollektív felelősségtudat szerepére koncentrált, ennek értelmében élesen elítéli a „központosítást”:

...a központosítás helyes, de mai gyakorlati formájában nem a magyar egyetemesség és igazi egység erősítését szolgálja, hanem az ősi tájegységben kipróbált erőket sorvasztja el. A túltengő bürokratizmus természetes ellensége az öntudatos és magabízó nemzeti társadalomnak. Vak és süket szolgálkává neveli az állam polgárait. Kiöli az egyes ember kötelező felelősségtudatát a kisebb és nagyobb közösségekkel szemben. De kiöli a közösségek felelősségtudatát az egyénnel szemben is. Pedig ez a kölcsönös felelősségtudat a nemzeti társadalmak pótolhatatlan megtartó ereje, mely nélkül kritikus időkben erőtlennül hull szét a társadalom.

A *magára talált Erdély szavában* a *Termés* köre a kisebbség mint történelmi tapasztalat helyzeti értékét hangsúlyozza az Európát behálózó nacionalista ideológia veszélyével szemben: „Tudatában vagyunk annak, hogy a kialakulóban lévő új Európában a magyarság olyan erők sodrába került, melyek a kisebbségi sorsban szerzett tapasztalatok útmutatását nélkülözhetetlenné teszik.”

A két nyilatkozat közti alapvető eltérés egyébként világosan jelzi a két írói közösség orientáltságát, s egyúttal a nemzedéki elkülönülést. A marosvécsi találkozó nyilatkozata a múlt, az erdélyi történelmi hagyományok melletti elkötelezettséget hirdeti: kisebbségi sorsban az írás egyedül az „anyagilag szegény és magára hagyatott népre”, illetve „Erdély országra” építhetett, „mely a maga históriájával, élő emlékeivel és hagyományaival nemcsak erős fundamentumunk volt, hanem lelkünkben hazává nőtt”. A fordulat után is csak ezek biztosíthatják az írás hitelességét, „az alapvető emberi eszmények megbecsülését és szolgálatát”.

A *Termés* köre önmagát „széthulló nemzedékként” definiálja, vagyis olyan nemzedéknek, mely a világháború után, a román kisebbségi politika által meghatározott szellemi légkörben nőtt fel, ennek következtében hangsúlyozottan realista gondolkodású: „helyzete azt parancsolta, hogy valóságokban gondolkozzék, és a szerint értékeljen.” Valóban igyekeznek a fennálló realitás parancsát teljesíteni, mikor az öncélú irodalmi torzsalkodások és a divatos „népmegváltó hangoskodás” helyett nemcsak jól körvonalazott célokat jelölnek ki (a szellem értékeit a magyar nép minden rétegéhez eljuttatni, ugyanakkor a néprétegek értékeit a magyar szellemiség részévé tenni), de a célokhoz vezető utat is.

Céljainkat három úton igyekszünk szolgálni: 1. Fölkeressük falvainkat és a külvárosokat, irodalmi felolvasásokat tartunk, 2. Olcsó könyvsorozatot indítunk, 3. Termés címen évente négy könyvet adunk ki [...].

A fentiekből kiderül, hogy az évente négy alkalommal – a négy évszaknak megfelelő jelzéssel – megjelenő *Termés* alapvetően a magyar népi mozgalom eszmeiségét hordozta, de szerkesztésében demokratikus nyitottság nyilvánult meg.

1943-ban a szerkesztők közül hárman (Asztalos, Böződi, Szabédi) a szársozói találkozón is részt vettek. A meghívás személyre szólt, így hivatalosan nem a *Termést* vagy Észak-Erdélyt képviselték. Önálló előadást egyikük sem tartott, hozzászólásukkal Asztalos Erdei Ferenc, Böződi pedig Püski Sándor előadását egészítette ki. Mindkét író a nemzetiségi kérdés adekvát tárgyalásának hiányát fájlalta, s Asztalos István arra figyelmeztetett, hogy a jövő nem lehet csak szociális megoldások függvénye, asszimilációban hinni utópia, békés együttélés „csak a teljes egyenlőség, a kulturális és gazdasági önkormányzati jog alapján valósítható meg”.¹⁸

A *Termés* népi orientáltsága mind az elméleti tanulmányokban, mind a szépirodalmi törzsanyagban kimutatható. A *Termés* első számában Böződi György móríci ihletésről beszél a szélsőségeket, a jobboldal nemzeti törekvéseit és a baloldal szociális gondjait egyensúlyban tartó magatartás kapcsán. Kárpátaljai előadása, a *Népiség az erdélyi irodalomban*¹⁹ önkritikus hangvételű írás, a legnépszerűbb erdélyi írókat (Tamási, Nyíró) támadja, népszolgálatot sürgetve mítoszteremtés helyett. Az elméletibb beállítottságú Szabédi László *Népi írástudók vagy írástudó nép?*²⁰ című írásában a műveltség mibenlétét igyekszik meghatározni. A műveltség: „nem csupán faji sajátosságok jelentkezése”, hanem „felelet arra a kérdésre, amelyet adott időben, adott helyen és adott népnek feltesz a világ”. Az új magyar műveltség letéteményesét ő is a népi mozgalomban látja.

A folyóirat szerkesztésében megnyilvánuló nyitottság egyrészt abban mutatkozik meg, hogy a szerkesztők teret adnak az övéktől eltérő eszmeiségben fogant írásoknak (például Jordáky Lajos vitája Szabédival a *48-as Erdély* című kötet kapcsán, Erőss Alfréd metafizikus tanulmányai, vagy Kodolányi ironikus hangvételű írása, a *Zárt tárgyalás*, melyet egyetlen fővárosi lap sem mert vállalni). Másrészt megmutatkozik az *Elvek, gondolatok*²¹ címet viselő ankét során, melynek az volt a célja, hogy a különböző nézeteket valló, többnyire közismert személyiségek véleményén keresztül mutassák be az alakuló társadalom eszmei és gyakorlati problémáit, de tetten érhető abban a tárgyilagos hangvételben is, amely a szomszédos (cseh, szlovák, román) népek nemzettudatának alakulását vizsgáló tanulmányokat jellemzi egy olyan korszakban, amikor a magyar nemzeti önszemlélet is gyakran hajlott romantikus túl-

zásokra. (Mikecs László: *Romantikus önszemlélet a szomszédságunkban*, illetve Jócsik Lajos: *Benes nézetei a demokráciáról*.)

Egy irodalmi lap világszemléletének jellemzéséhez nem elég pusztán az elméleti, illetve elemző tanulmányok áttekintése, a szépirodalmi anyag vizsgálata is szükséges. Időnként (például a 43-as ankét idején) előfordult ugyan, hogy az illető számnak csupán egyharmadát tette ki a szépirodalom, de a nyolc kötetben megjelent 268 mű (186 vers, 80 próza, 2 drámarészlet) így is elég tekintélyes mennyiség ahhoz, hogy belőlük a szerzők, illetve a *Termés* világszemléletére, értékrendjére lehessen következtetni. Ha Jékelynek a *Termés* körében játszott szerepét vizsgáljuk, elengedhetetlen a szépirodalmi anyag áttekintése, hiszen Jékely nem elméleti jellegű tanulmányokkal, hanem verssel, novellával, drámarészlettel, illetve néhány irodalomkritikával jelentkezett.

A *Vigyázó*, a *Vélemény* és a *Művészet* rovatok színvonala jóval egyenletesebb, mint a szépirodalomé. Minden folyóirat anyagában lehet találni kifejezetten gyenge műveket, ez alól a *Termés* sem lehetett kivétel, csakhogy a gyenge írások aránya nyolc szám esetén nyilván feltűnőbb, mint például évi tizenkét számnál. A folyóirat szépirodalmi részében lényegében ugyanazok a témák fordulnak elő, mint a tanulmányokban, de az arány nem ugyanaz. Túlsúlyban vannak azok az írások, melyek közvetlenül kapcsolódnak a népiséghez: témájukban, ábrázolásmódjukban, problematikájukban időnként a szerző személyén keresztül is. (Lásd a *Vadrózsák* rovatban közölt folklóranyag egy részét.) A népiség különösen a prózaanyagra jellemző, a nyolc számban szinte alig akad olyan írás, mely nem falusi környezetben játszódik. A versekre fokozott aktualizáltság jellemző, az emberek mindennapos tapasztalata a háborús pusztulás, az idő, amelyben élnek, a második világháború jelenideje, nem véletlen tehát a háborút az emberi értékek, a kultúra, a humánus és végül az élet pusztítójaként megjelenítő versek magas aránya. Míg a tanulmányokban nagy teret szánnak a nemzetiségi kérdéseknek, addig ez a téma az irodalmi részben mindössze két esetben, akkor is a háború kapcsán, mintegy másodrendű kérdésként jelenik meg.

A *Termés* világszemléletét tehát a népi gondolat elfogadása és közvetítése, illetve szellemi nyitottság, rugalmasság jellemezte. Jékely írásaira viszont nem jellemző a népiség mint eszme melletti elkötelezettség, a népi-urbánus szembeállítást az esztétikai érték nevében egyenesen elítéli. *Két szonett a magyar irodalom zivataros századaiból* című költeményében ironikusan karikírozza a két tábor elfogultságait és gátlásait, Horváth István első kötetéről írt kritikájában pedig némi szorongással állapítja meg: „...a felszínre került értékeket nem lehet visszadöngöztetni, s termékenyítő szerepüket sem lehet elvitatni, mint ahogy nem rekeszthetők ki a fejlődésből a sok esetben mondacsínált ellenlábások, az úgynevezett urbánusok sem, s egyáltalában nem lehetetlen, hogy maholnap azon veszik észre magukat mindkét táborbeliek,

hogy jelszavakon, alapélményeken túl, egyetlen szorongatott akolba szorulanak.”²²

Jékely összesen négy kritikát közöl a *Termés* hasábjain, s ezek kettős kapcsolódását jelzik, egyrészt a *Nyugat* harmadik generációjához (Kolozsvári Grandpierre Emil és Jankovich Ferenc életrajzi ihletésű regényei), illetve a *Termés* írói köréhez (Kiss Jenő és Horváth István verseskötetei). Kritikai értékelésében bizonyos fokú politikai aktualitás érzékelhető, s ez paradox módon éppen a politikától, fajlemélettől, régióktól függetlenített egyetemes magyarság gondolatának hangsúlyozása. Kiss Jenő verseit például a kisebbségi helyzet lenyomataként tárgyalja: „Költői magatartása, fejlődése, az erdélyi magyar kisebbségi sors függvénye. Alig is van verse, amely nem valamilyen sajátos erdélyi magyar állapotból következne, s mégsincs ezek között egy is, amely ne az egyetemes magyarsághoz szólna.”²³

Jankovich Ferenc *Téli szivárvány* című regénye kapcsán a jellemábrázolást tartja nagyra, illetve azt, hogy az író kikerüli a különböző társadalmi osztályokkal szembeni egyoldalú vádaskodás csapdáját, s ezáltal jelképezi azt a magyar író, aki „egyetlen párthoz tartozik, a magyarság pártjához”.²⁴

Felfedezettjének, Horváth Istvánnak első verseskötetét elemezve, Jékely mintha tulajdon alkotásmódjának működési mechanizmusát leplezné le: (Horváth) „született költő, ezt megállapíthatjuk alapélményeinek, emlékeinek mineműségéből. [...] Az idillnek vége szakadt, most vissza-visszatekint az abbamaradt idillre, s ebből következik legjellemzőbb lelki tulajdonsága: önmaga mythizálása.”²⁵

Jékely *Termés*ben közölt novelláját, *Az akragaszi halászszerenyt* B. Nándor Orsolya²⁶ a lapban tükröződő eszmeiséget vizsgálva a népi ihletésű írások közé sorolja ugyan, de az ókorban játszódó háttorzongató történet inkább a koroktól és eszméktől függetlenül létező testet-lelket megnyomorító emberi kiszolgáltatottságról szól. *Az utolsó ítéletből* való drámarészlet pedig az emberi tehetetlenség története, Gáriel kétségbeesett, kudarcba fulladó, gyilkossággal végződő kísérlete arra, hogy egy ártatlanul halálra ítélt embert megmentsen az akasztófától.

A *Termés* mind a nyolc számában található Jékely-írás, s ezeknek túlnyomó többsége vers. A *Termés*ben közölt verseken mint laboratóriumi mintán végigkövethető a Jékely-líra kolozsvári korszakának alakulása az idilltől a teljes el-sötétülésig. Az első *Termés*-számban (1942: Ősz) közölt versek (*Pogány romok, Közelítő ősz, Emléki, Galambok, Az alkonyat, Júliusi éjszaka, Naplótöredék, Nyár-végi levél, Láz, Gyalu felé, Álmomban mondá*) többsége románcos hangon felcsendülő szerelmes vers, könnyes-mosolygós múltidézés, amibe még nem vegyül a pusztulás felett érzett nyers fájdalom. Pár számmal később (1943: Nyár) már megkopik a csillogás, megszűnik a harmónia, újra jelentkezik az első kötetekből ismert önkínzó elégedetlenség, az elmúlás állandó élménye. Az 1943-as őszi számban jelenik meg nagy verse, *A kor dicsérete*, melyben a

Jékelynél addig a kultúra örökkévalóságát hirdető képek önnön ellentétükbe fordulnak. Már nem tud hinni abban, hogy a humánus, a kultúra értékei fegyverként szembeszegezhetők a pusztulással, hiszen ez a kor vagy a kultúra teljes pusztulását jelenti, vagy pedig egy olyan új kultúra, új mitológia születését, mely talán még a végső pusztulásnál is rettenetesebb:

Egy bösz csillag a földre megharagszik,
ez lesz az új hősmundában Zeüsz,
az öldöklés sugarától gyarapszik,
Mussolini, az új Odysseus,
az átkozott asszony, Heléna: Danzig.
Vagy mindent összetörnek itt a gépek,
s valahol a vers is fűbeharap,
Chopin, Beethoven hangjai elégnék,
s fidibusnak használja egy arab
bús lapjait James Joyce Ulyssesének.

Jékely „megtagadta” ezt a versét (az *Összegyűjtött versek* közé kérésére csak egy rövid részlet került), talán nem csupán a vers magasfokú aktualizáltsága miatt, hanem azért is, mert a kultúra teljes pusztulását nem akarta, nem is tudta elhinni.

A 44-es összeomlás után, a háborúban elpusztult barátokat sirató, az életben maradás, a „miért pont én?” kérdését vizsgáló, illetve az (ön)biztató versek megjelenésük helyét tekintve már átvezetnek abba a korszakba, melyet Jékely a *Világosság* szerkesztőségében töltött.

Egy héttel azután, hogy az erdélyi front összeomlott, és az orosz csapatok elérték Kolozsvárt, 1944. október 18-án *Világosság* címmel megjelenik „az erdélyi magyar dolgozók lapja”. Ez a baloldali orientációjú napilap bizonyos fokig a *Termés*-csoport fórumaként is működött, hiszen az első hónapokban az „erdélyi realizmus” képviselői, „az új népiesség hirdetői”²⁷ itt találnak publikációs fórumra. A lap második számában tájékoztat az utolsó *Termés*-szám (1944: Nyár) megjelenéséről, illetve arról, hogy a *Világosság* kiadóhivatalában lehet előfizetni a lapra. (Ekkor, úgy látszik, még reménykedtek a *Termés* folytathatóságában.)

A háborús események, illetve a kétszeri hatalomváltás során megszűnnek a hagyományos irodalmi fórumok: a *Helikon* és a *Pásztortűz* az irodalom, mint tizenkilenc után egy ideig, ismét csak a napisajtóban kap teret. Gaál Gábor *Utunk* című lapjának 1946. júniusi megjelenéséig a *Világosság* volt az újra kibontakozó erdélyi magyar irodalom egyik fő fóruma. Irodalmi rovatát 1944 decemberétől – miután a könyvtártól elkészönt –, csaknem két éven keresztül Jékely Zoltán szerkesztette.

Ez a két év, a napilap követelményeinek megfelelően, talán a legmozgalmasabb korszak Jékely életében. Beszámolókat közöl az erdélyi irodalmi,

képzőművészeti, színházi élet (újra)alakulásáról, eseményeiről, interjúkat készít, rövid cikkekben számol be a magyarországi irodalmi élet eseményeiről, a magyar kulturális élet halottait (Bartók Béla, Szerb Antal, Móricz Zsigmond, József Attila) búcsúztatja személyes hangú írásaiban, a további munka, az alkotás lehetőségeiről gondolkodik a túlélőkkel. Közben sorra jelennek meg versei, versfordításai a *Világosság*, az induló *Utunk* hasábjain, ebben az időszakban jelenik meg *A halászhok és a halál* című elbeszéléskötete, illetve kisregénye, a *Minden múlandó*.

Ezt a munkát viszont nem tekinti valódi írói tevékenységnek, hiszen ugyanebben a korszakban, a Nagy István szerkesztette *Képes Újság* kérdésére („Mit dolgozik az erdélyi magyar író?”) így jellemzi magát:

A túlélő tépelődésével és vívódásával éledelek tovább. Gyakran kísért a nálamnál érdemesebbek eltűnése, azoké, akik az intézményes emberirtás esztendeiben szörnyen bizonyos vagy bizonytalan sorsra jutottak. Élek, tehát restelkedem. Lehetséges ugyan, hogy ebből idővel valami mű is lesz – egyelőre azonban Nárásztájev-es állapotban leledzem, Tyihonov hősénekei jó korszakában, akinek alakja a torló eseményeket, élményeit folyamatosan feldolgozni s magát művészileg egyensúlyban tartani nemigen tudó író klasszikus példája... Már-már csak akkor érzem magam annak, aki voltam, amikor valami nagyon különös, nagyon mesészerűt álmodom.²⁸

A „tépelődő-vívódó magatartás”, a „különös álmok”-ban való magáralapítás olyan lelki jellemzője Jékelynek, amely egész pályája során végigkíséri. A látványos aktivitás, mely Kolozsváron töltött éveit (különösen a *Világosság* szerkesztőségében töltött másfél esztendő) jellemzi, viszont korhoz kötött – ahogy nagy szerepet játszott a korkövetelmény abban is, ahogy Áprily és még inkább Kuncz Aladár, a két világháború közti *Ellenzék* irodalmi mellékletének szerkesztőiként, napilapban teremtettek irodalmi fórumot. (Jékely *Az erdélyi magyar irodalom kezdetei a háború után és Kuncz Aladár* című hosszabb tanulmányában külön kitér Kuncz irodalomszervezői, szerkesztői érdemeire.)

Nem véletlen tehát, hogy a Kolozsváron töltött éveket összegezve éppen az ő példáját említi, mint ahogy az sem, hogy pályájának itteni állomásai közül (Egyetemi Könyvtár – *Termés* – *Világosság*) éppen az utóbbinál betöltött rovatvezetői tisztjét emeli ki:

Azt az öt-hat esztendő végül is gyümölcsözőnek tartom. A szülőfölddel való érintkezés anteuszi megújulásomra szolgált, s mi fő, közelebb kerültem az emberekhez a túlnyomórészt irodalmi berkekben töltött pesti évek után. Továbbá, ahogy mondani szokás, családot is alapítottam, s a körülvevő patriarchális erdélyi emberi közösség melegén kívül most már a családi élet fészek-melegét is újra éreztem. 1946 végén – a művészeti rovatvezető tisztjét töltöttem be másfél évig a Magyar Népi Szövetség napilapjánál, az *Ellenzék* irodalmi mellékletét szerkesztő Kuncz Aladár hajdani szerepére vajmi kevés alkalmasan – végül is visszaköltöztem Magyarországra.²⁹

1 *Üdvözlégység szabadság*, SZENTGERINCZEI JAKAB Jenő kiadása, 1942.

2 Közli B. NÁNDOR Orsolya, *A Termés lét-rejöttének körülményei a levelezés tükrében*, Literatura, 1986/1–2.

3 Idézi DOMOKOS Mátyás, *Leletmentés*, Bp., Osiris Könyvkiadó, 1996, 19–20.

4 LUKÁCSY András, *Látogatóban Jékely Zoltánnál = Látogatóban*, szerk. LENGYEL Péter, Bp., 1971, 245.

5 GYÖRGY Lajos, *Az erdélyi könyvtáriügy és a kolozsvári Egyetemi Könyvtár = Erdély magyar egyeteme*, szerk. BISZTRAY Gyula, SZABÓ T. Attila, TAMÁS Lajos, Kolozsvár, 1941, 207–246.

6 Feltételezésemet alátámasztja egyik munkatársuk, Deák Sára visszaemlékezése, aki szerint „Abban az időben még 8-tól 1-ig dolgoztunk, s az volt a szokás, hogy amikor a költők (Bartalis, Jékely, Szabédi) megérkeztek, beültek az egyik terembe s jó negyedórán át beszélgettek irodalomról. Nagyon érdekes volt hallgatni őket... Még Horváth István is ott volt, aki tulajdonképpen altiszt volt, de Jékely és Szabédi nagyon felkarolták, be is tették az *Üdvözlégység szabadság* című antológiába. Szóval mindig ilyen kis beszélgetésekkel kezdték a munkát.”

7 BODNÁR György, *Jékely Zoltán két nézetben = Uő, Törvénykeresők*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.

8 *A házsongárdi föld*, Kolozsvár, Erdélyi Szépművészeti Céh, 1943. Minden múlandó, Marosvásárhely, 1946. *A halászsok és a halál*, Kolozsvár, Józsa Béla Athenaeum, 1946.

9 Idézi DOMOKOS Mátyás = Uő, i. m., 20–21.

10 *Játék a színpadon*, Erdélyi Helikon, 1943, 110–113. Kötetben: *A Bárány Vére*, 256–259.

11 Lásd: POMOGÁTS Béla, *Jékely Zoltán*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1986. ABLONCZY László, *Az Oroszlánok Aquincumban*, Bp., Magvető Kiadó, 1984 előszavában. ABLONCZY László, *Jékely Zoltán utolsó ítélete*, Tiszatáj, 1983/3.

12 Film, Színház, Muzsika, 1968. okt. 5. *Az Angalit és a remeték budapesti bemutatójáról*.

13 *Álmom a színház*, Film, Színház, Muzsika, 1971/18, 10–11.

14 *Hol van Kuncz Aladár?*, Erdélyi Helikon, 1941, 431–432., Arion, Erdélyi Helikon, 1941, 759–766. (megjelent a *Házsongárdi föld* című kötetben is), *Búcsú a világfiságtól*. Emlékezés Hunyady Sándorra, Erdélyi Helikon, 1942, 699–705.

15 *A Helikon és az Erdélyi Szépművészeti Céh levelesládája (1924–1944)*, szerk. MAROSI Ildikó, Bukarest, 1979, II, 284.

16 A nyilatkozat aláírói: Asztalos István, Derzsi Sándor, Gagyi László, Hegyi Endre, Horváth Imre, Horváth István, Jékely Zoltán, Kiss Jenő, Parajdi Incze Lajos, Szabédi László, Szabó Lajos, Szenczei László, Varró Dezső és Wass Albert.

17 *Az írói közösség nyilatkozata*, Erdélyi Helikon, 1942, 596–604. A nyilatkozatot a következők írták alá: Asztalos István, Bartalis János, Bánffy Miklós, Gagyi László, Hunyady Sándor, Jánosi Andor, Jékely Zoltán, Kemény János, Kiss Jenő, Kós Károly, Kovács László, Maksay Albert, Molter Károly, Szabédi László, Szenczei László, Szentimrei Jenő, Tamási Áron, Tavaszy Sándor, Wass Albert.

18 Termés, 1944: Tél, 100.

19 Termés, 1943: Tél, 76.

20 Termés, 1943: Ősz, 111.

21 Termés, 1943: Nyár, 87–123.

22 JÉKELY Zoltán, *Horváth István első verseskönyve*, Termés, 1944: Tél, 120.

23 JÉKELY Zoltán, *Igaz költő próbája* (Kiss Jenő versei), Termés, 1942: Ősz, 111.

24 JÉKELY Zoltán, *A költő prózája* (Jankovich Ferenc: *Téli szívárvány*), Termés, 1943: Tavasz, 72.

25 JÉKELY Zoltán, *Horváth István első verseskötete*, Termés, 1944: Tél, 120.

26 B. NÁNDOR Orsolya, *Eszmék és nézetek a kolozsvári Termésben*, ItK, 1987/88, 5–6, 722–731.

27 Jancsó Elemér nevezi így őket a Világosság lapjain végzett két „előszámlálásában”. *Erdélyi írói új feladatok előtt*, Világosság, 1944. dec. 15., illetve *Számadás erdélyi magyar íróinkról*, Világosság, 1945. dec. 25.

28 Képes Újság, 1945. augusztus 1–15., 6. szám.

29 LUKÁCSY András, *Látogatóban Jékely Zoltánnál = Látogatóban*, szerk. LENGYEL Péter, Bp., 1971.

Egy közép-európai sors – Balla Ignác

„Mussolini levelei egy pesti lakáspörben – Papíron, ceruzán, a tölgyek alatt, vagy rendes lakásban lakják az író? – A Magyarország eredeti tudósítása” címmel jelent meg egy újságcikk a *Magyarország* 1925. július 18-i számában.

Dénes Mórné a Csáky ucca 15. számú ház tulajdonosnője, felmondott egyik lakójának, Balla Ignácnak, az ismert írónak, a Petőfi Társaság tagjának, aki a házban négyszobás, hallos lakást bérelt... Ugyanakkor másik házában egy háromszobás lakást ajánlott fel Ballának. Balla Ignác a felmondást nem fogadta el, kijelentvén, hogy neki dolgozószobára is szüksége van. [...] Becsatolta az ügyvéd Durini di Monza gróf budapesti olasz nagykövetnek, Ignattelli hercegnek, a budapesti olasz fasio és a budapesti olasz kereskedelmi kamara elnökének és Antonio Widmarnak, a budapesti olasz követség sajtófőnökének igazolványait amelyek arról tanúskodnak, hogy az olasz–magyar kultúrkapcsolatok megerősítésében jelentős része van Ballának. ...azonkívül benyújtotta Mussolininek az alpereshez intézett meglehangú egész levelezését és dedikált arcképét, továbbá D’Annuziónak ugyancsak Ballához intézett minden levelét, a milánói Comoedia számait, melyekben Ballának számos cikke jelent meg magyar művészeti kérdésről. Végül becsatolta az ügyvéd az olasz lovagrend diplomáját...

Ballának ekkorra már verseskötetei, novellái mellett kiadták a *Pécskai cigánysoron* című románcát is, melyből nagy büszkeségére ismert műdal lett. Regényeit, elbeszéléseit idegen nyelvekre is lefordították (így bestsellereit is, a Singer és Wolfner „Karrierék” sorozatában megjelent *Edisont*, valamint a *Rotschildokat*). Mindkét mű hősei a saját sorsukat alakító emberek. Több kiadást is megért a Boccaccio stílusában íródott *Az arezzói varga* című elbeszélése. Újságíróként is nevet szerzett.

Balla 1883-ban született Magyar-Pécskán (Erdélyben) – szülőhelyének országgyűlési képviselője, legjobb barátja, majd fiának keresztapja Herczeg Ferenc volt. 1901-ben Pólában tengerészönkéntesként megismerte Horthy Miklóst. Az *Új Idők*, majd a *Magyar Figyelő* segédszerkesztője lett, s 1915-ben a Petőfi Társaság tagjává választotta.

Az írás és újságírás mellett fordított: németből és franciából például Heinét és Balzacot, olaszról többek között Boccaccio *Dekameronját*, valamint De Amicis *A szív* című regényét. A modernnek közül a később Nobel-díjas Grazia

Deledda és Pirandello, valamint D'Annunzio műveit jelenteti meg magyarul, ez utóbbival riportot is készít. A teatralitásra igencsak hajlamos költőfejedelem biztosítja az olvasóközönséget a magyarok iránti rokonszenvéről, úgy véli például, „Egykor Korvin Mátyás lantpengetője voltam”.¹

1921-ben Balla újabb fontos ismeretséget köt: Benito Mussolinivel, a *Popolo d'Italia* főszerkesztőjével, akiben felfedezi a magyar revizionizmus támogatóját. Mint a harmincas években önéletrajzában írja:

Mussolini meleg barátság kifejlődését óhajtja az olasz és a magyar nép között! [...] Amikor aztán a fasizmus hatalomra jut, továbbra is fenn tudja tartani a bensőbb kapcsolatokat a Ducével, aki több ízben is kitünteti avval, hogy hivatalos, nagy jelentőségű politikai nyilatkozatok közlésére hatalmazza fel...

Közben 1925-ben Milánóban települ le. Fő célja „az olasz–magyar barátság ápolása nemcsak politikai, hanem irodalmi és kulturális téren”. A *Popolo d'Italia*nak munkatársa; a nagy olasz és magyar napilapok és folyóiratok közlik magyar vonatkozású cikkeit. (Ezek számát összesen mintegy kétezerre becsüli.) Előadásaiiban, írásaihoz hasonlóan nagyrészt keveredik a kultúra és a propaganda. 1932-ben életrajzi regényt közöl Mussoliniről.²

Ebben az időszakban készült óriási mennyiségű fordítását azért nehéz számba venni, mivel gyakran nem egyedül jegyezte a műveket. Az Alpes Kiadónál (amelynek elnöke a Duce öccse) Herczeg Ferenc, Pekár Gyula, Tormay Cecil, gróf Bethlen Margit, gróf Bánffy Miklós műveit, erdélyi elbeszéléseket jelentetett meg, de sok más kiadóval is kapcsolatban volt; kiadatta, feltehetőleg politikai szempontokból, Berzeviczy Albert, Hóry Etelka írásait, Eckhardt Sándor tanulmányát, de Zilahyt, Heltait, Szép Ernőt, Márait, Szomoryt, Zsolt Bélát és másokat is. Herczeg Ferenc mellett ő Molnár Ferenc drámáinak egyik olasz fordítója; a két világháború között Olaszországban olyannyira népszerű magyar vígjátékszerzők szinte mindannyian az ő közvetítésével jutottak el a közönséghez. Magyar novellaválogatásában néhány „hivatalos” szerző mellett helyet kapott Ady, Ambrus, Cholnoky, Eötvös, Gárdonyi, Harsányi, Heltai, Karinthy, Kosztolányi, Krúdy, Móricz, Schöpflin, Zilahy is.³

A legnagyobb olasz állami kitüntetéseknek lesz birtokosa: 1924-ben a Koronarend lovagja, 1927-ben neki ítélik a rend tiszti keresztjét, 1929-ben a legújabb rend: az Érdemrend második osztályát adományozzák neki – mint írja, első külföldiként.

Balla Ignác leveleiből a magyar és az olasz művelődésügy mellett teljes hitével elkötelezett, azt népszerűsítő, munkáját szerető és értő újságíró, műfordító, szerkesztő, irodalomszervező képe bontakozik ki. Legtöbbször irodalomról, kiadásokról szóló „hivatalos” írások ezek, ugyanakkor főleg a Herczeg Ferenctől fennmaradt nagyszámú és igen közvetlen hangvételű,

baráti levélből kiolvasható az ünnepezt író vilásképe, gondolkodása mellett a kor is. Balla osztja Herczeg politikai nézeteit. Kiterjedt kapcsolatokat tart fenn a kor számos jelentős írójával, politikai személyiségeivel, az említetteken kívül például Kosztolányi, Babits, Móricz is szerepel levelezésében. Többnyire olyanok, akik szeretik és csodálják Olaszországot, az olasz kultúrát. (Molnár Ferenc például még amerikai éveiben is Olaszországot mint a legkedvesebb helyet emlegeti.)

Kosztolányi elküldte Ballának *Néró a véres költő* című regénye olasz fordítását, hogy segítsen ehhez kiadót szerezni. „Ez a munkám több kiadásban jelent meg németül, angolul, lengyelül, hollandul s már készülődik? a francia szöveg is. Számomra azonban az olasz kiadás a fontos, hisz a regény magva épp az, hogy a latinok élete azonos volna a miénkkel s Néró és egy mai kávéházi író közt semmi különbség nincsen. Legbüszkébb arra volnék, ha munkámat Itáliában értékelnék.”⁴ Balla válaszában elbeszéléseket is kér Kosztolányitól készülő antológiája számára. A *Néró a véres költő* „én is nagyon alkalmasnak tartom, hogy az olaszok ezen keresztül ismerjenek meg téged, mint regényíró. És bizonyos vagyok benne, hogy nagy sikere is lesz.” Amikor úgy tűnik, Ballának mégsem sikerül az Alpesszal kiadatni a regényt – mint írja, egy-két évet várni kell, mert modern témájú regényt szeretnének megjelentetni, Balla megkérdezi: „De mondd kérlek, addig is, nincs neked modern tárgyú regényed? [...] Ha volna, nagyon megkönnyítené a dolgom: azt aztán hamarabb lehetne kihozni.” Kosztolányi válasza: „Hiszem, hogy a *Véres költő* a te baráti jóakarásod Itáliában is diadalra juttatja. Kérlek, üsd a vasat. Mellékelten küldök két novellát. Mindakettő a *Nyugalban* jelent meg. Ezek utóközlési példányok. Szeretem őket s örvidenék, ha hamarost olasz köntösben látnám viszont. Holnap postára adom két magyartárgyú regényemet: az egyik a *Pacsirta*, egy vidéki vénkisasszony tragikomikus története, a másik az *Aranysárkány* egy tanár históriája, a szerető, a jóember harca a garabonciás ifjúsággal. Mindkettőt alkalmasnak tartom a kiadásra.”⁵ Hivatkozik számos olasz fordítására – köztük egy Mussoliniról szóló könyvre is.

Ballának szívügye lehetett a regény kiadása, mert nem sokkal később azt kéri Kosztolányitól, hogy a mű fordítója, Antonio Widmar nézze át a fordítást. Ez utóbbi azonban nem készült el időre. A *Néró a véres költő* végül is feltehetőleg nem Balla közreműködésével jelent meg. – Több mint négy évvel később, 1933-ban, Kosztolányi „irodalmi nagykövetünk”-ként kéri Ballát, „gyámolítsd ezt a magyar könyvet Itáliában. Írj pár sort.”⁶

Móricztól még 1912-ben megköszöni Balla *Új Idők*-beli cikkét: „nagyon melegen érintett, mert ez kedves könyvem, és mégis senki nem találta meg így az igaz célzatát.”⁷ 1933-ban levélben fordul Ballához:

...nagyon szeretnék megnyerni annak a tervemnek és vágyamnak, hogy írásaimat olasz nyelven adjuk át az olasz barátoknak. Én most nagy munkát és ambíciót fordítok arra, hogy idegen nyelveken megjelenjenek írásaim. Úgy érzem, épen ideje, hogy magam gondoljak erre, mert ma még képes vagyok egy nagy munkára: arra, hogy az idegen olvasó számára magam hozzam közelebb az eddig megjelent munkáimat is. Régi novelláimat sorra újra írom, hogy a magyar viszonyokkal nem ismerős olvasó is megtalálja bennük azt, amit keres. Ide mellékelek két kis elbeszélést, s megkérek, hogy fordítsd le és kérdezd meg olasz íróktól, vagy kritikusoktól, érdekelné-e őket? Különösen szeretném, ha kritikai elméssel barátságot lehetne kötni, írásaimon keresztül... Szívesen adok neked tíz novellát, és nem kérek érte semmit, mert részedről nagy áldozat, ha egyáltalán időt s energiát szánsz erre a munkásságra. [...] Írd meg azt is, hogy milyen írásokkal lehet jobban megnyerni az olasz közönség figyelmét, polgári szórakoztató novellákkal, vagy lehet-e erősebb szociális jellege ezeknek?...

Mellékelve: 1. *A stipendium*

2. *A rokkant*⁸

Balla június 27-i keltezésű levelében igencsak elnézést kér a megkésett válaszáért, azonban elutasítja a két novellát. Az indokolásban nagyon árnyaltan hivatkozik az olasz közönség ízlésére, igényére, kultúrájára. A leírásból Balla mesterségbeli titkai is kibontakoznak:

Világéletemben őszinte ember voltam, tudom, hogy Te is az őszinteséget szereted, tehát meg kell ezt mondanom nyíltan, becsületesen. De hiszen ezt Magad is érezhetted, amikor leveled végén azt kérdezt, hogy polgári szórakoztató novellák, vagy erősebb szociális jellegű elbeszélések kellenének-e az olasz közönségnek? Hát igen: főleg és majdnem kizárólag szórakoztató novellák kellenek, szerelemmel és erős akcióval, lehetőleg bonyodalommal. Az olaszok Boccacciót adták a világnak, ők teremttették meg a szórakoztató elbeszéléseket, és mindez olyan tradíciókat szült náluk, hogy a szociális témákhoz nincs is valami nagy érzékük. ...őket csak az olyan elbeszélés érdekli, amely, ha modern eszközökkel és modern motívumokkal is, a régi célt, a szórakoztatást szolgálja. A genre-képek iránt jóformán egyáltalán nincs érzékük, és – nem szeretik a nyomor leírásait olvasni, bármilyen művészi is az a novella. [...] Az északi írók azért nem tudnak itt népszerűek lenni, bármilyen nagyok is. És ezért nem sikerült nekem eddig, bármennyire igyekeztem is, olyan magyar novellákat elhelyeznem az olasz lapokban és folyóiratokban, amelyek a magyar parasztról szólnak. [...] Ha Te olyan szíves volnál, és elküldetnéd azon műveidet, melyekről, a fentiek után, gondolod, hogy alkalmasak volnának az olasz közönségnek: a legnagyobb örömmel foglalkoznék velük. ...hidd el, én örülnék a legjobban, ha Móríc Zsigmondnak műveit olaszul megjeleníteni láthatnám, mert tudom, hogy azok igazi nagy művészi értéket nyújtanának az olasz közönségnek. A munka pedig, amit én végeznék, nem munka, hanem élvezet lenne számomra...⁹

Balla novellaválogatásában valóban közöl azután Mórictól egy elbeszélést.

Herczeg Ferenc egy ízben megvallja: „Jól tudod, legalább tudnod kellene, hogy semmiféle ember barátságát nem tartom többre, mint a Tiédet, és hogy senki fiával szemben nem érzek több hálát, mint Veled szemben.”¹⁰ Herczeg

műveiről (Balla sokat tesz olaszországi népszerűsítése érdekében), újságcikkekről, valamelyest családi kérdésekről számolnak be egymásnak. Gyakran találkoznak személyesen is, együtt utaznak Olaszországban.

Egyik levelében Herczeg Ferenc büszkén számol be arról, hogy:

...egy olasz úriember látogatott meg és rá akart venni, gyakoroljak nyomást a kormányra, hogy olasz színdarabok [...] érdekében exponálja magát. Azt mondtam neki: „kormánynyomással nem lehet színműirodalmat csinálni, hanem csak üzleti bázison”.¹¹

1930-ban Herczeg darabjainak olaszországi fogadtatására reagál:

Ugy látom, a Bizánc Rómában elhasalt, ezt azért gondolom, mert egy bágyadt kommunikén kívül, amely a lapokban megjelent, nem kaptam onnan semmiféle hírt. [...] Ez a legkülönb darab, amit életemben írtam, Hevesi a fejét tette rá, hogy száz előadás lesz, a színészek fanatizálva voltak, a premieren a publikum áttapsolta a felvonás közöket, a sajtó azonban rossz volt és harmadik estén már nem telt meg a ház. Ezért azonban nincs jogom panaszkodni; ha nem láttam benne igazságtalanságot, hogy a vacak *Gyurkovics lányokat* háromszázszor adták, akkor ebben sincs igazságtalanság. Nemsokára ki lesz nyomtatva a darab, akkor majd elküldöm Neked, meg fogsz róla győződni, hogy több benne a dráma, a költészet és az emberiség, mint tíz más darabomban együtt. Nem értették meg. Egészen bizonyos vagyok benne, hogy száz év múlva játszani fogják.¹²

Herczeg és Balla között az irodalom mellett meglehetősen fontos szerepet kapnak a politikai kérdések is: Herczeg 1930-as olasz útja kapcsán a következőképpen utal saját helyzetére, politikai nézeteire:

A Ducénál kérendő audienciával azonban valami baj van. Ha én elmegyek Hozzá, még ha egyébről sem beszélnék, mint komédiaírásról, a magyar- és a kisantant-sajtó akkor is politikai jelentőséget tulajdonítana a látogatásomnak [...]. Kérdés most már, hogy egyrészt a magyar, másrészt az olasz politika pillanatnyi helyzete kívánatosnak tartja-e a magyar revíziós iránynak ilyen előtérbe helyezését?¹³

Balla közvetlen politikai kapcsolataira, elkötelezettségére utal levelezése 1927–28-ban Bárdossy Lászlóval, aki akkor a külügyminisztérium sajtóosztályának vezetője. A szívélyes hangú írásokban többnyire anyagot kér cikkeihez, ez utóbbiakat aztán megküldi Bárdossynak.

Herczeg ajánlja Ballát újságíró-kísérőként Klebelsberg Kúnó, illetve Bethlen István 1927-es olaszországi útja alkalmával. (Mint ismeretes, ezek a látogatások alapozták meg a két ország további kapcsolatait.)

...megállapodtam Klebelsberggel, hogy Te fogod az olasz útja alkalmával a sajtószolgálatot szervezni. Nagy örömmel ment bele. A Te intencióidnak tettem eleget, mikor abban állapodtam meg vele, hogy várni fogod a határon és ő sajtóügyekben mindent a Te tanácsod szerint fog tenni. Bethlennel hasonló megállapodásom van. Mikor megtudta, hogy

Klebi is igénybe fogja venni a szolgálataidat, nevetve mondta: majd kipróbáljuk Balla ügyességét Klébivel, ha beválik, akkor én is vele akarok dolgozni. Megjegyzem, a miniszterelnök (alkalmasint a grófné útján?) jól van értesülve a személyedről. Tudja, hogy a Duce ismer és kitüntet a bizalmával, azt is tudja, hogy jó összeköttetéseid vannak olasz sajtókörökben, hogy máris szolgálatot tettél az országnak, sőt azt is tudja, hogy a római ember: marha. Tehát láthatod: a jövőd a Te kezvedbe van letéve. Nincs szükség senki protekciójára, ha a két magyar úr itáliai útja sajtó szempontjából kedvezően alakul, az a Te érdemed lesz és akkor mindent elérhetsz, amiről álmodol.¹⁴

Később visszatér még a látogatásokra:

Gróf Klebelsberg Kunó – ügyelj a névre, mert Te hibásan szoktad írni! márc. 13-ikán a Délivasút délutáni vonatjával utazik el innen és Trieszten át Rómába megy. A hó 16-ikán tartja meg római előadását, amely alkalommal átveszi a Duce által ajándékozott két Korvina kötetet. (Ezeket a Korvinákat a proletárdiktatúra bukása után vitték el innen az olaszok, mondva csinált jogcímen, és a Duce nagyszerű politikai érzékéről tesz tanúságot, hogy egy nagylelkű gesztussal visszaadja.) Klebelsberg – eddigi megállapodás szerint – 23-ikán megismétli Milánóban a római előadását. Ismerem az előadását, nekem fölolvastam [...] – plasztikusan és színesen tárgyalja az olasz–magyar kulturális kapcsolatok történetét, azonkívül az olasz nemzet világtörténelmi missiójáról olyan érdekes és mélyen szántó megállapításokat tesz, hogy soha az olasz nemzet hízelgőbb és szebb tükörbe nem nézhetett még.¹⁵

Már idézett levelében 1932-ben Herczeg így vélekedik az ország helyzetéről:

Itt egyébként szomorú az élet, az emberek küzködnek és szenvednek, akinél nincsenek nagyobb bajok, mint hála Istennek nálam sincsenek, az szinte szégyenkezik a többi előtt. Most látom csak, milyen okos ember voltál, hogy megreszkíroztad a nagy ugrást innen Milanóba és családapa létedre mertél új életet kezdeni. Még jókor mentél el. A nagy bajok közepett azonban nekem mégis az az érzésem, hogy az ország túl van már a vastagján.¹⁶

Ez utóbbiban Herczeg, mint tudjuk, sajnos tévedett: 1939-es felháborodott levele szerint ezt részben már ő is látja.

A kamarai névjegyzék közzétételét általános csodálkozás és felháborodás fogadta. Régi hivatásos újságírókat kihagytak, névtelen patkányokat tucatszámra fölvettek. A P.H. 21 munkatársát visszautasították, köztük Szép Ernőt és Heltai Jenőt is. Zilahy Lajos nevét sem találok a jegyzékben. De azért valamennyi közül a Te eseted a legfelháborítóbb. Én összesen négy újságíróat ajánlottam a kamarába, ezek közül kettőt vettem fel. Liptay-Wagner úgy tudja, hogy Kolosváry-Borcsa szót emelt mellette, valami igazságügyi barom azonban elgáncsolt. Úgy látszik olyan alakok döntöttek ott újságírók sorsáról, akik nemcsak hogy nem írnak, de nem is olvasnak újságot. A kultúra minden terén most a tehetségtelenek irigysége lehengerel mindent. Ütött a tökfilkók megdicsőülésének órája.¹⁷

Egy másik dokumentumból kiderül, hogy Ballát zsidó származása miatt lassanként nemhogy a közéletből, hanem Olaszországból is kitiltanák – ahogy 1938-ban a több külföldi állampolgárral is tették. Kezembe kerültek lányának, Biancának Mussolinihez írott levelei. Bianca Balla 1937-ben, 26 évesen özvegy lett: férje Mario Sanguinetti repülőtsízt lezuhant. 1938-ban Mussolini férje emlékére ezüstéremmel tüntette ki. Bianca Balla meggyőződése szerint a fiatal kapitány mások hibájából halt meg, ezért kért ismételtlen személyes kihallgatást,¹⁸ mivel azonban nem tudott a Ducével találkozni, egy magas közbenjárónak írt, az közvetített Mussolini felé. Apja, anyja és testvére számára szeretett volna engedélyt kieszközölni, hogy a zsidótörvények ellenére ne kelljen Olaszországot elhagyniuk. A döntő érvet nem apja érdemei adták számára, hanem férjének hősi halála.¹⁹ Bianca mentegetődzik, lehet, hogy tetteivel árt családjának, akikről nélküle nem is gyanítanák zsidó származásukat.²⁰

A fennmaradt írások nem utalnak arra, milyen módon érinthette Ballát, hogy az a társadalom, amelynek hivatalos kultúráját, politikáját teljes mértékben magáévá tette, amelyhez tartozónak érezte magát – és joggal, mert mind Olaszországban, mind Magyarországon a zsidótörvények életbe lépéséig megbecsült, kedvelt újságíró és író volt, akinek munkáját a legmagasabb szinteken is igénybe vették, és értékelték – egyszerűen kivetette magából. Balla származása annyira nem téma a levelezésben, hogy Herczeg, még abban az 1938-as levélben sem tesz róla konkrét említést, melyben Balla az újságírói névsorból való kihagyásáról számol be.

Olyannyira képviselte a magyar hivatalos köröket Olaszországban, hogy nemcsak a húszas évek végén, a magyar olasz politikai közeledés idején kéri fel közvetítésre, hanem a fennmaradt dokumentumok szerint Gömbös is és Horthy is kézírásos feljegyzésben juttatta el hozzá, nyilvánvalóan sajtóközlés céljából, 1933-ban az olasz fasizmus fennállásának 11. évfordulója alkalmából elismerő sorait. Levélkapcsolatban állt József főherceggel is. Teleki Pál levelében, melyben közli Triesztbe érkezésének időpontját és a programot, amit szeretne, a levél végén még tanácsot is kér:

Remélem a déjeuner-re elég egy fekete zakko, mert nehéz zsakettet cipelni az egész uton, de ha az olaszok ilyenre nagyon tartanak, akkor hozhatok. Az előadás, gondolom, frakkban.²¹

Herczeg Ferenc leveleiből a szélsőjobb megvetése és elítélése mellett, a háború előrehaladtával, utóbb, a nyilas uralom idején, Budapest ostromakor, majd a háború után egyre több kiábrándultság árad.

Elég mozgalmas társas-élet folyik. Engem is sokfelé hívnak, de csak elvétve megyek egy-egy vacsorára. A színházak roppant lecsúsztak, nincs egy valamire való darab, de valamire való igazgató sincs a láthatáron. Egészen elment a kedvem, hogy részt vegyek a

törtetők kórusában. Irodalomban, sajtóban, politikában a söpredék kerekedett felül. (Reményilem ezt nem törli a cenzura!) Hogy írhatok nekem olyan oktalanságot, hogy „talán nem is érdekel, hogy mint vagytok”. Nagyon is érdekel!²²

– írja 1942-ben. 1945 karácsonyán megköszöni a megnyugtató híreket Baláiéről.

Budapest ma romváros, a Hűvösvölgy az egyetlen városrész, amely úgy ahogy épségben maradt... Most fejeztem be *Emlékezéseim* harmadik kötetét, december 25-ikéig terjed, mikor este bekopogtatott hozzám az első orosz katona. Többet már nem akarok írni. Az Új Idők-vel megszakítottam minden szellemi és anyagi összeköttetést. Arról hallottál, hogy szegény Farkas Pistát megölték? Német gázkamrában. A feleségét, egy kedves, szerény asszonyt, bpesti nyilasok lőtték agyon. A kislányuk pedig megőrült. Elképzelhetetlen dolgok történtek itt, talán Nero császár korában voltak hasonlóak. Az ostrom is sok ismerős és jóbarát életébe került. A darabokat szívesen küldeném, de hogyan? Mert póstával még nem lehet.²³

Balla körül is megváltozott a világ, a két világháború között ünnepezt írók, színpadi szerzők elvesztették népszerűségüket, szét is széledtek, kevésbé tudott kapcsolatot találni velük.

A II. világháború után levelezése folytatódik többek között az Egyesült Államokban letelepedett Molnár Ferencsel és Körmendivel, Magyarországon Herczeg Ferencen kívül Heltaival. Körmendinek már 1945 szeptemberében ír, újabb, olaszra fordítható művei felől, valamint a többi Amerikába emigrált író, színházi ember – Molnár, Fodor László, Incze Sándor, Marton György, Bús-Fekete László, Lengyel Menyhért felől is érdeklődik:

Több mint öt évig el voltam szakítva a világtól, és most szeretném újra felvenni a kapcsolatot a barátokkal és kollégákkal és különösképpen azokkal a színházi szerzőkkel, akiknek a vígjátékait fordítottam és előadtam Olaszországban.²⁴

1945 után még mindig nagy munkabírással mintegy harminc magyar regényt jelentet meg olaszul, többet közülük a Rizzoli kiadó olcsó könyvtár sorozatában Jókai, Mikszáth műveit, valamint Madách *Az ember tragédiáját*, akárcsak Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc, Ambrus Zoltán, Bíró Zoltán stb. regényeit, színdarabjait. Magyarországra nem tér többet vissza. 1976-ban, 93 éves korában halt meg, Genova mellett, Nerviben.

(Fia, Gabriele, Triesztben járt egyetemre, fiatalon színikritikákat írt, azonban nem folytatta apja foglalkozását, közgazdász lett. A második világháborúban, elsősorban sógora és testvére sorsát látva, partizánként harcolt. Apjáról, személyes találkozásunkkor igen nagy megbecsüléssel beszélt, de azt is elmondta, hogy élete végéig tisztelte Mussolinit. Gabriele Balla 1997 őszén halt meg.)

1 Az Est, 1924. szeptember 14. *Éjszakai látogatásom D'Annunzióánál*.

2 *A Duce és a dolgozó új Itália*, Herczeg Ferenc előszavával, Bp., Singer és Wolfner Rt., 1932.

3 I. BALLA–A. BORGOMANERI, *Novellieri ungheresi*, Milano, Alpes, 1931.

4 Budapest, 1928. VIII. 19., Országos Színháztörténeti Múzeum (továbbiakban: OSZM), 92.337/95–110.

5 1928. IX. 20. OSZM.

6 1933. II. 29. OSZM.

7 Névjegy, 1912. január 22. OSZM.

8 1933. VI. 5. OSZM.

9 OSZM.

10 Budapest, 1932. augusztus 20. OSZM.

11 1937. XI. 3. OSZM.

12 Budapest, 1930. április 7. OSZM.

13 Uo. Herczeg Ferenc az 1927 júliusában alakult a Magyar Revíziós Liga elnöke.

14 Budapest, 1927. január 26. OSZM.

15 Budapest, 1927. március 9. OSZM.

16 Id. lev. Budapest, 1932. augusztus 20. OSZM.

17 1939. V. 3. OSZM. Az 1939:IV. törvény-cikket „a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról” május 5-én hirdették ki. Eszerint a kamarák tagjai közé csak 6%-ban voltak felvehetők.

18 A kitüntetés és a kihallgatás 1938. március 28-án történt.

19 Archivio dello Stato, Roma, Segreteria Particolare del Capo del Governo CO, fasc. 16911.

20 A kérelemnek valószínűleg helyt adhattak, mert Balla Körmendinek arról számol be már közvetlenül a háború után, hogy három évig a hegyekben élt, ezzel szemben nem említi, hogy meghurcoltatás érte volna.

21 Budapest, 1934. március 18. OSZM.

22 1942. III. 31. OSZM.

23 Budapest, 1945. december 26. OSZM.

24 Balla olaszul ír Körmendinek, aki angolul válaszol, mivel még csak a nemzetközileg elfogadott nyelveken lehet levelezni. 1945. szeptember 28. Milánó. OSZM.

Esszémodalitás Márainál az *Ihlet és nemzedék*ben

Márai Sándor *Ihlet és nemzedék* című kötete csak 1946-ban jelent meg először, bár kötetének nyitódarabja a szerző 1943-as akadémiai székfoglalója, a többi írás pedig a harmincas évek második feléből és a háború idejéből való. Nem sokkal megjelenése után a szerzőre vonatkozó hazai recepció folytonossága mintegy négy évtizedre megszakadt. Így, az író többi művéhez hasonlóan, az *Ihlet és nemzedék* hatásfolyamatai legfeljebb csak az irodalmi nyilvánosság mögé rejtve érvényesülhettek. A mintegy tíz éve újraindult Márai-kutatás területén e kötet recepciója is folytatódik: Lőrinczy Huba egyik Márai-tanulmánykötetében külön írás foglalkozik vele,¹ Fried István újabb Márai-kötetének egyik fejezete pedig az *Ihlet és nemzedék* darabjait Márai íróportréinak tágabb összefüggésében elemzi.² Az *Ihlet és nemzedék* felfogható úgy, mint a szerző egyes alkotókra és művekre reflektáló esszéinek, szépírói tevékenysége egy változatának foglalata. E sorok szerzője itt megkísérli az olvasó pozíciójából született esszék modalitásának vizsgálatával megközelíteni a kötetet. Ha a vizsgált Márai-művet olvasássorozatban képződött értelmezések sajátos rendjének tekintjük, személyre szabott irodalmi kánon kialakításának, a személyiség monumentumának, akkor nem lehet mellékes szempont, hogy milyen modalitások révén alakul ki ez a rend.

Nyitó írásnak székfoglaló előadását tette meg Márai, és ennek a gyűjteménybeli jelentőségét jelzi, hogy ez a kötet címadója is. Feltételezhetően az sem véletlen, hogy Márai az irodalmi hagyományhoz való viszonyában épp a modern nemzeti irodalom születésének idejét jelölte meg kötete kezdőpontjául. Ezen belül szándéka Petőfi két kultikussá vált verse, a *Szeptember végén* és a *Nemzeti dal* keletkezési körülményeinek vizsgálatán át az alkotás individuális, illetve egyénfeletti előfeltételeire következtetni. Nem csupán a két vers: alkotójuk is kultikussá lett a hagyományozódás folyamatában, modellt szolgáltatva a Márai-kötet egészében az alkotásmódra való összpontosítás igazolásának. Ezen belül a minta Márai számára az egyéni alkotás aktausa, melynek legdőntőbb mozzanatai már elemezhetetlenek, mondhatni mitikusak:

Nincs titokzatosabb folyamat, mint mikor a költő lelke és idegrendszere, mint valamilyen rejtélyes kémcső, magába fogadja és átalakítja a világi élményt és érzékelést. A nyugati szél éppen úgy megszólaltatja ezt a misztikus hárfát, a költő lelkét, mint a téli pusztalátképének emléke vagy egy ember neve. A megrendülés, mellyel egy remekmű kéziratát szemléljük, tanácsalanságunkból következik: nincs lélektani módszer, mely magyarázni tudná a csodát, hogyan lesz egy alkonyi pillanatból néhány soros rögzített örökkévalóság.³

Márai sorai a mű rendkívüli hatását a rendkívüli alkotó személyiségnek tulajdonítják, de ezt a kivételességet a befogadás közösségi jellegével analógiában az ihlet személyfölötti, alkotói közösséget teremtő erejével magyarázzák:

Az ihletnek, mely az emberi szellemet alkotásra serkenti, az „isteni örület”-nek különös törvénye van: nemcsak a kiválasztott egyént szólítja meg, hanem egy nemzedék legjobbjait. [...] Az ösztönzések, melyek egy igazság és egy formanyelv kifejezésére készítik, személyfölöttiek: egy tudományos vagy művészi hajlamú nemzedék egészének ösztönzései.⁴

Az alkotó individuum jelentősége a hatásfolyamat rendelkezésre álló addigi egésze által szavatolt, ahol Márai a gényusz-mivoltot a hatás rendkívüliségéből következteti vissza, s ezáltal a művész olyasfajta tekintélyre tesz szert, amely akár forradalmat kirobbantó társadalmi hatással is járhat.

Nem túlozunk, ha azt mondjuk, hogy az orosz forradalom eredőit Tolsztoj és Dosztovszkij műveiben kereshetjük, éppen úgy, mint ahogy a francia forradalom szellemét az enciklopédisták, Diderot és d’Alembert szabadították fel először.⁵

Ezt a társadalmi hatást azonban csak utólag lehet megállapítani a kialakuló kultusz sajátos rendje alapján, mely a hatástörténetből bontakozik ki. Márainál egyszerre tapasztalhatjuk a saját megértési horizontra való igényt, valamint a beilleszkedést egy olvasási hagyományba, mely Petőfit és verseit kultusz tárgyává tette. A kultusz gyakorlata, amely tevékenységének értelmét kultikus tárgya eleve adott igazságának újrafelismerésében találja meg, és amely kétely nélkül előfeltételezi a megértés aktusát, ebben az esetben felfogható a hermeneutikai értelemben vett zárt elváráshorizont működéseként.⁶ Ez viszont azt a veszélyt hordja magában, hogy a mű olvasatlan marad, és végül olvashatatlannak tételezik. Ezzel feszültség támad a kultusz és az egyéni olvasásmódot létrehozni akaró gesztus között, mely utóbbira Márai is törekszik. Így szükségképpen teremődik distancia az író szándéka és a hatástörténet teremtette egyes mozzanatok között. Ehhez járul még a szöveg és az értelmező horizontja közötti különbség felismeréséből származó távolság élménye is. Ennélfogva a Márai-szövegek modalitása folyamatos ingadozást mutat az ünneplés, a retorizált beszédmód és az ironikus között.

Márainak több eljárása is van arra, hogy saját horizontjának nyitottságát megőrizve fenntartsa a hagyományhoz való viszonyának folyamatosságát. Egyik ilyen lehetőségként jelenik meg a már tárgyalta címadó esszében (*Illet és nemzedék*) a korlátlan alkotó individuum alakja, aki állandó defenzívába szorul a világgal szemben, és végül a művész magára marad. A magányos alkotók sora Marcus Aureliustól és tanítóitól, Senecától, Epiktétosztól indul, és Montaigne-en át Joyce-ig tart (*Marcus Aurelius, Seneca hangján, A rabszolga könyve, Montaigne, A varázsló halála*). Bár a műalkotás igazi értelme a Márai-írások kontextusában az, hogy megőrizzen valamit az alkotó személyiségből és ezzel különös értékre tegyen szert, addig Joyce-nál egy ellentétes hagyomány konzekvens végigvitelének utolsó lehetséges mozzanatát szemléli: az alkotói gesztus, szándék szerinte fölötte áll a műnek, s felül is múlhatja azt, ha minden konvenció és műfaj szétrobbantására irányul, aminek következménye a teljes magány mellett a hatás feltételezett hiánya is:

Nem lehetett vele semmit elkezdni. Élete hosszabb szakán át vak volt, mintha nem akarná látni ezt az útszéli világot; csak a másikat, a belsőt, a mitikusat. Olyan magány volt körülötte, mint minden igazi író körül. Soha nem látták nevetni. Igaz, szomorkodni sem. Más dolga volt. Írt és meghalt.⁷

A kultikussá váló és ezzel a bezárulás veszélyét rejtő megszólalásban, vagyis az ünnepélyes beszédben itt új elem jelenik meg. Ez a paradoxon, amely csökkenti az esélyét annak, hogy az egyéni olvasás horizontja bezáruljon, a paradoxon ugyanis a tapasztalat kritikájára, így annak lezárhatatlanságára utal. Két olyan írás van a kötetben, amely ugyanannak a hatásnak a paradoxonára épül, mégpedig a posztumusz mű első kiadásának olvasására (*Krúdy, Kosztolányi*). A befogadásmód itt két, egy idősíkban látszólag összeegyeztethetetlen mozzanatot feltételez, az alkotó jelenlétét és annak hiányát. Mivel az olvasás az alkotói jelenléthiány kontextusába ágyazódik, teremtő jelentősége felfokozódik, aminek eredményeként egyfajta igehirdető, profetikus modalitás jelenik meg: „Varázsló élt közöttünk, benézett a kéményeken át, dörögve ténfergett a holdfényben, s mindent tudott rólunk, élőkről és holtakról, mindent. Élvezzétek és csodáljátok.”⁸ Ugyanez a teremtő olvasás eredményezi a stiláris paradoxonokat, ami különösen a Kosztolányi-esszében szembeötlő:

Mindegyre több ember ír, ijesztő tömegek körmölnek, lázas buzgalomban és önkívületben. Az író egyre ritkább. Kosztolányi e század utolsó nagy íróinak egyike volt. E vázlat-kötete művészetének döbbenetes mélységeit mutatja. Természetesen mindig a felületről ír – ezért tud mély lenni...⁹

A paradoxon nem csupán az egyszeri tapasztalásnak, hanem folyamatának lezárhatatlanságára is utal, így érvényes az egymást kizáró létmódok össze-

kapcsolódásának paradoxonára. Márai azért választhatta Krúdyt és Kosztolányit, mert posztumusz műveikben rátalált a látszólagos lehetetlenség élményére, az alkotói személyiség hiányára és megjelenésére az esztétikai tapasztalat által. Nem tévedünk talán nagyot, ha úgy véljük, Márainál ez esetben olyan olvasásról van szó, amely a szerző újjáteremtését célozza,¹⁰ s a paradox hatás centrumát nem is az itt felsorolt összefüggésekben találjuk, hanem abban, ahogy Márai tudatosan egymásra vetíti a valóságos és az implikált szerző újraalkotását ez utóbbinak fikciós retorikáján keresztül. Ennek megvalósíthatatlansága Márai olvasói tudatában saját olvasásától való distanciát, a modalitásban pedig ezek következményeként paradox iróniát eredményez:

A halott költő szorgalmasan dolgozik, majdnem azt mondtam: alkotó ereje teljében van. Mert az élet és a halál semmi. Csak a teremtető lélek és a mű számít. Ha szórakozott lennék, jó-hiszeműen ezt írhatnám e beszámoló végére: még nagy műveket várhatunk tőle.¹¹

Az itt előforduló alakzatok jelzik, hogy egy beszédmód lehetőségeinek a határára jutottunk.

A modalitás másik változatát az *Ihlet és nemzedék* című kötetben Márainak azok az írásai képviselik, melyek szintén a végső instanciának tételezett alkotói folyamatból indulnak ki, de itt nem az alkotásmód újjáteremtése, hanem a hatásmozzanatok és az általuk képződő olvasói beállítódások kerülnek előtérbe. Ezek a beállítódások természetesen kimeríthetetlenek a romantikára visszautaló felfogásnak köszönhetően, melynek hermeneutikája a befogadás, az értelmezés során képződő jelentések gazdagságát Máraihoz hasonlóan az alkotói zsenialitásból eredeztette. A folyamat így lesz egyszerre lezárhatatlan és irányított. Feltételezve egyik oldalról a szerzői jelentések gazdagságát és az olvasók sokaságát, a másik oldalról pedig az alkotói tudatosságot és a hatás történeté szerveződését. Ez utóbbi mozzanat egybefogja az egykori alkotói életidő egyes jelentőségteli pillanatait (Márai műveinek igen kedvelt motívuma ez), valamint a hatástörténet általa kiváltott folytonosságát is, amely csak úgy jöhetett létre, hogy az a bizonyos pillanat kezdőpontul szolgált számára. Dosztojevszkijről szóló írásában (*Dosztojevszkij*) Márai ezt a bizonyos kimeríthetetlenséget az író halálos ítéletének kihirdetését követő két percben véli megtalálni:

Ez a két perc, mely hosszú, mint egy emberélet, megtölti Dosztojevszkij életét és művét minden szenvedéllyel, minden feszültséggel, mely egy emberi szívben elfér. Ez a két perc olyan távlatokat nyit fel e lélekben, mint emberi lélekben talán soha még.¹²

Az ilyesféle alkotói karakternek a tételezése – ellentétben a korábban idézett írásaival – ellenpárja a szinte mitikus ködbe burkolt, önmagába záruló alkotói lelkiségnek, mivel minden mozzanatát a tapasztalati lét, az alkotói élet alakítja ki. Emiatt viszont közvetlen összefüggés adódik a tapasztalatok

nyomán formálódó lelkiség és a közegéül szolgáló társadalom között. Ebben az értelemben a jelentős alkotó összefügg korával, és mintegy saját társadalmának esszenciális és individuális kifejezőjévé válik. Ez megjelenik Márai olvasatában Dosztojevszkijnél éppúgy: „...ez a »megváltás«-ból és »küldetés«-ből keletkezett szláv vihar, melynek első süvöltését Dosztojevszkij kiáltotta világgá, mai napig tombol az orosz lélekben”,¹³ mint a teljesen más karakternek tételezett Dickensnél: „Dickens hangja megszólalt, s mintha az angol nemzet végre saját hangját hallaná.”¹⁴

Ha az alkotó esetében hiányzik a saját jelenével való ilyenfajta összhang, helyette a jövő hatástörténetben való bizalom nyújthatna számára elégtételt. Ezt a fajta alkotói létet képviseli Márainál Stendhal, aki „sorsát évszázados távlatban látta, s a kortársainak gőgösen megtiltotta, hogy kártyáiba bámuljanak”.¹⁵ Az írásnak itt már a címe (*A jós*) is a prófétálás mozzanatát tartalmazza, ugyanakkor ezt itt nem a narrátori modalitás képviseli, mivel ő tárgyilagos hangon a profetikusságot az alkotónak tulajdonítja: „Ötvenhét éves korában megjósolta, hogy könyveinek pontosan száz esztendőre lesz szükségük, míg eljutnak az olvasóhoz.”¹⁶ Az így megjelenő ellentmondás nem a paradoxon lesz, mely a hangnemből ered, hanem abszurd, melyet a narrátor a tapasztalat tárgyában ismer fel, és transzparens beszédében pusztán felmutat. Az ugyanis tiszta képtelenség, hogy magában a műben expliciten legyen benne a neki később tulajdonított hatástörténeti mozzanat, ugyanakkor mindez mégis így van, legalábbis Márai szerint Stendhal esetében.

Ahogy a paradoxonokra épülő beszédmód eléri határait a Krúdy- és Kosztolányi-esszékből, ugyanúgy bekövetkezik ez az abszurd hatáselvére építő írásokban is, melyek végpontja D’Annunzio olasz költőről készült esszéje (*Egy költő, akinek sikerült*). Itt a költőnek egy képtelenséget sikerült megvalósítania, megélte saját jövődöbéli hírnevét, dicsőségét, sőt ennek alakításában tevékenyen részt is vett. Az abszurdítás alapja temporális, egy időszínen helyezkedik el a költő (múlt és jelen) és a dicsősége, mely jelenbeli nagyságának jövője, és ennek következtében hatnak is egymásra. A költő múlt és jelen által alakított jövője, hírneve folyamatosan múlttá válik, és ő túléli azt.

Hősök általában az utókorra bízzák egyéniségük és hősiességük bizonyítékainak összegyűjtését és csoportosítását. D’Annunzio volt olyan őszinte és bátor, hogy ne bízzék az utókorban: mindent elrendezett a halhatatlanság számára, gondos, szakértő és óvatos előrelátással.¹⁷

A narrátor beszédének visszafogott iróniáját az magyarázza, hogy az abszurd, amiről szól, múltófélben van. A jövőjén munkálkodó költő ugyanis nem sokkal korábban meghalt. Így végső soron helyreállt a temporalitás rendje, a jövő, a hírnév már követheti időben az alkotót, bár annak még min-

den mozzanatán látszik a művész keze nyoma. Emiatt tud még róla Márai mint abszurdról beszélni, nem sokkal annak eltűnése előtt.

A kötetben Márai az eddig elemzett beszédmódok mellett újat hoz létre akkor, amikor az olvasást nem az alkotó vagy a hatás, hanem a személyes olvasás folyamatának rekonstruálására vonatkoztatja (*Haza, Tanár úr kérem*). Ebben az esetben az befolyásolja a modalitást, hogy az individuum az olvasás-folyamat és a rá vonatkozó reflexió közti távolságot folytonossággként vagy megszakítottsággként fogja-e fel. Az előbbi esetben az olvasás folyamata egyben az individuum fejlődéstörténetét jelenti. Az újraolvasáskor a műhöz való viszony változásán tudja lemérni saját belső változásait, melyek mögött a személyiség folytonossága szolgáltatja az összefüggést. Mivel az olvasás ismétlését a *Haza* című esszében a külső folytonosság megszakadása, a háború váltja ki, a művelet ezért alapvetően a közelség, a meghittség közegében zajlik le:

Aztán elérkeznek az órák és hónapok, mikor az ember nem találja helyét a világban, sőt a világirodalomban sem, s kérdéseire nem tudnak felelni Arany, Shakespeare, sem Rilke. Sűrűn akadnak ilyen órák és hónapok; gyűjtőnevük a történelem. Ilyenkor megtér az olvasó Jókaihoz. Mindig segít: akárhol nyitjuk fel könyveit, úgy érezzük, mint aki elutazott egy világba, mely csodálatosan nagy, gazdag és érdekes, s ugyanakkor még sokkal csodálatosabban meghitt, ismerős és hazai.¹⁸

A *Tanár úr kérem* című esszében az olvasás az olvasó individuum kétféle állapota közti különbség felismerését, és az erre vonatkozó reflexiót teszi lehetővé. Ebben az esetben ismét a folytonosság hiánya jelenik meg, de ez a hiány nem külső, hanem belső tapasztalat. Az ebben testet öltő és tudatossá tett veszteség viszont a narrátor modalitását elégikussá teszi:

A tanrend mindig ez: kezdetben van a hit és a kíváncsiság, ezt követi a tapasztalat és a csalódás. S aki mindezt kijárta, felsőbb osztályba léphet, érett a türelemre és a halálra.

Karinthy könyve még egyszer felidézi, újraalkotja az első hit, az első kétely, az első csalódás élményének nem múltó emlékét. Főlényesen kezdjük olvasni e különös művet, a felnőtt fölényével; mosolygunk, majd elnevetjük magunkat, néha meg hahotázunk, hogy a vékonyunk is belefájdul. Aztán letesszük a könyvet, s nem érzünk semmiféle felnőttes fölényt.¹⁹

Ez esetben a kétféle létállapot különbségének és benne a hiánynak a pusztá konstatálásán túl maga az elsajátított esztétikai tapasztalat visszahat alanyára, hiszen „az esztétikai tapasztalat egy esztétikai identitás kialakításának folyamatába is bevonható, abban az esetben, amikor az olvasó esztétikai tevékenységét saját alakulására való reflexiókkal kíséri”.²⁰ Az így testet öltő esztétikai identitás viszont a poézist, az alkotás módozatait teszi lehetővé. A kettő nem is igen választható itt sem külön, sajátos egységüket az az alapvető összefüggés teszi lehetővé, mely szerint minden befogadásmód alkotásmód is egyben. Ha mindehhez hozzákapcsolódik a reflexió folytonossá-

gának megőrzése valamilyen modalításban, akkor ez az esszé műfaját eredményezi, mely mindig a megértés nyitott horizontját feltételezi az alkotó és a mindenkor olvasó részéről egyaránt.

(Készült az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíja támogatásával)

1 LŐRINCZY Huba, *Ihlet és nemzedék* = Uő, „...Személyiségnek lenni a legtöbb...” *Márai-tanulmányok*, Szombathely, 1993, 25–40.

2 FRIED István, *Márai Sándor íróportréi* = Uő, „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba” (*Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról*, Bp., 1998, 173–189).

3 MÁRAI Sándor, *Ihlet és nemzedék* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, Bp., 1992, 14.

4 MÁRAI, i. m., 19–20.

5 MÁRAI, *Egy rossz házasság* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 141.

6 Vö. Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás* = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 275–276.

7 MÁRAI, *A varázsló halála* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 119.

8 MÁRAI, *Krúdy* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 82.

9 MÁRAI, *Kosztolányi* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 90.

10 Paul RICOEUR, *A szöveg és az olvasó világa* = *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok* Bp., 1999, 324.

11 MÁRAI, i. m., i. h. 93.

12 MÁRAI, *Dosztojevszkij* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 103.

13 MÁRAI, i. m., 105–106.

14 MÁRAI, *Boz vagy a szív szava* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 109.

15 MÁRAI, *A jós* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 150.

16 Uo.

17 MÁRAI, *Egy költő, akinek sikerült* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 127.

18 MÁRAI, *Haza* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 131–132.

19 MÁRAI, *Tanár úr kérem* = Uő, *Ihlet és nemzedék*, 124.

20 Hans Robert JAUSS, *Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalatai* = Uő, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 176–177.

SZENTESI ZSOLT

A visszavonhatatlan pusztulás víziója (Pilinszky János: *Utószó*)

Pierre Emmanuelnek

Emlékszel még? Az arcokon.
Emlékszel még? Az üres árok.
Emlékszel még? Csorog alá.
Emlékszel még? A napon állók.

A Paris Journalt olvasod.
Tél van azóta, téli éjjel.
Megterítesz a közelemben,
Megágyazol a holdsütésben.

Lélekzet nélkül vetkezel
Éjszakáján a pusztá háznak.
Inged, ruhád leengeded.
Mezítelen sírkő a hátad.

Boldogtalan erejű kép.
Van itt valaki?

Éber álom:
felelet nélkül átkelek
a tükörök mélyén heverő szobákon.

Ez hát az arcom, ez az arc?
A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl,
ahogy az arcom, ez a kő
röptül felém a hófehér tükörből!

S a lovasok! A lovasok!
Bánt a homály és sért a lámpa.
Vékony sugárka víz csorog
A mozdulatlan porcelánra.

Csukott ajtókon zörgetek.
Sötét szobád, akár az akna.
A falakon hideg lobog.
Sírásom mázoló a falra.

Segítsetek hófödte háztetők!
Éjszaka van. Ragyogjon, ami árva,
a semmi napja mielőtt
megjelenne. Ragyogjatok hiába!

Falnak támasztom fejemet.
Mindenfelől az irgalomnak
marék havát nyújtja felém
egy halott város a halottnak.

Szerettelek! Egy kiáltás, egy sóhaj,
egy menekülő felhő elfutóban.
S a lovasok zuhogó, sűrű trappban
megjönnek a csatakos virradatban.

A költemény először a szerző 1964-es *Rekviem* című kötetében jelent meg az első, 1962-es *Új Írás*-beli folyóiratközlés után. Pilinszky e könyve azonban nem mondható kiemelkedő jelentőségűnek alkotói pályáján. Egyrészt azért, mert ez jobbára csak az 1959-es *Harmadnapon* verseit ismételte meg (két új költemény olvasható benne mindössze, a *Nagyvárosi ikonok* és az *Utószó*). Másrészt azért, mert a két másik új alkotás, a *Rekviem* című „filmvázlat”, valamint a *Sötét mennyország* című KZ-oratórium nem a költő Pilinszkyt mutatják igazán, még akkor sem, ha e két mű világa több ponton, motívumában, világérzékelésében nyilvánvalóan kötődik a versek világához. (Ezt, a kötet jelentőségét némileg leértékelő megállapítást vélem igazolódni abban is, hogy a költő 1976-os, *Kráter* című összegyűjtött és új verseket tartalmazó könyvébe, illetve annak tartalomjegyzékébe fel sem vette a *Rekviemet*, sem mint kötetcímet, sem mint művet – pedig prózai művekkel találkozhatunk itt is: *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban; Ars poetica helyett.*) Az *Utószó* ezután a következő, az 1970-es *Nagyvárosi ikonok* című kötetben látott napvilágot, ráadásul annak első ciklusának nyitó darabjaként, azaz a könyv első verseként. E ciklus címe *Introitusz*, ami a mise első, többnyire változó része (általában zsoltár, illetve zsoltárok). E két tény legelsősorban azért érdemel figyelmet, mert éles ellentétben állnak a vers címével. Az „utószó” – ahogyan az a szó nyilvánvaló jelentéséből is következik – mindig valami után, valaminek a végén szokott szerepelni, mintegy összegzésként, összefoglalásként, illetve korábban el nem mondott (még) lényeges dolog utólagos elmondásakor/leírásakor, s mindehhez esetleg jövőbetekintés is kapcsolódhat. Egy verseskötet nyitó műnek e címet adni több, mint szokatlan. Jelezheti ez azt is, hogy a versbe foglalt szemantikum a kötet egészét meghatározó alapjelentéseket sűrít magába, s mintegy nyitásként összegzi is a könyvet, anticipálva annak egész hangulatát, előlegezve főbb motívumait. A kötetnyitás és -zárás (más-

képpen a költői megszólalás és elhallgatás) kapcsolódik egybe sajátos módon e szerkesztésbeli megoldásban, ami közvetetten jelzi ezáltal a Pilinszky-líra egyik sarkpontját: költőnk – részben a modern aszkézis értelmében¹ – közel áll az ún. hallgató költészethez,² vagyis az *Utolsó* című verssel történő kezdés azt a paradoxitást sugallja: 'elkezdem, de egyúttal be is fejezem'. Emellett, ha az alkotás ajánlására tekintünk, jelentheti a cím a Pierre Emmanuelnek utólag elmondandó/elmondott gondolatokat is, egy levél, egy beszélgetés, egy látogatás lezárását, illetve ezekhez fűzött kiegészítést. S végül a szó etimológiájára gondolva magába foglalja a halál, a (vég)ítélet előtti „utolsó szó” (mint leglényegesebb mondandó?!) jelentését is – s mint majd látható lesz, nem jogosulatlan e feltételezés sem.

1. A segélykérés hiábavalósága

Az indító strófa négy rövid kérdést és négy rövid választ foglal magába. A kérdések anaforikus jellegüknél fogva rendkívül nyomatékosak, szuggesztívek, s bár kérdések, mégis nyernek egy felszólító mellékértelmet ('Emlékezz!'). Így e rövid anapherek egyszerre fejezik ki a kérdező jellegből fakadó bizonytalanságot, és a felszólítás enyhébb fokú erélyességének bizonyosságát. A grammatikai forma egyes szám második személyű, ám a kérdezőről semmi biztosat nem tudunk. Hacsak azt nem, hogy a tegezés közvetlen, személyes kapcsolatra utal. (Ahogyan maga az a tény, hogy az emlék is közös a kérdező és kérdezett számára.) A kérdezett lehet természetesen az ajánlásban megjelölt Pierre Emmanuel (aki egyébként Pilinszky barátja, verseinek francia fordítója, szellemi rokona, s maga Pilinszky is fordított tőle esszéket), lehet a befogadó, s lehet maga a versbeni én is, önmegszólításként. A „még” szócska látszólag felesleges, ám háttérjelentésben jelzi: viszonylag hosszabb idő telt el a megidézendő emlék, azaz a korábbi történet akkori ideje és a megidézésre történő felszólítás jelene között, de közvetetten képes utalni a felidézendő emlék *fontosságára* is. A válaszok négy mondatából (melyek egyébként hangzásukban is ellentétben állnak a kérdésekkel: az utóbbiak legnagyobbbrészt mély, míg az előbbiek kizárólagosan magas hangrendű magánhangzókat tartalmaznak) az első három mind szemantikailag, mind grammatikailag hiányos mondat. Amit mégis sugallnak, az valamiféle hiány, fájdalom, tragikum, s baljós hangulatot árasztanak a mély magánhangzók is. Mintha a lírai én csak töredékeket, részleteket idézne fel, aminek oka lehet egyrészt az, hogy maguk az akkori történések is efféle értékhiányt foglaltak magukba, másrészt, hogy pusztán ezek maradtak meg mára, a jelennek/a jelenben. Emellett ez a kérdező és a kérdezett közti bensőséges kapcsolatra is utalhat: a két személynek ennyi is elég, hogy emlékek sora indukálódjék bennük, ennyiből is szót értenek. A töredékesség ráadásul sejteti az előtörni készülő tragikumot, de akár az esetleges közös múltbéli él-

mény/emlék (valószínűsíthető) tragikumát is. A Pilinszky-líra ismeretében azonban azt is tudhatjuk, hogy e csonka válaszok, e válaszfoslányok a költő egy korábbi versére, az életmű egyik meghatározó darabjára, az *Apokrif*a is visszautalnak egyúttal. („Látja Isten, hogy állok a napon... És könny helyett az arcokon a ráncok, / Csorog alá, csorog az üres árok.”) Így az „Emlékszel még?” kérdés az *Apokrif* című vers megidézését is jelenti (amelyet egyébként éppen Pierre Emmanuel fordított franciára). Az *Apokrif* az Istentől is magára hagyott ember tragikumát fogalmazta meg, aki így a transzcendens vigasz lehetőségétől is megfosztatott. A költeményből szinte emblematikusan beidézt sorok e szituáció drámaiságát állítják elénk: amikor már a szenvedés egyik gyakori archetipikus toposza, a sírás, a könnyek sem adatnak meg az ember számára, s már csak a korábbi könnyek vájta árok „csorog alá” az emberi arcon. (Ezért is írta jogosan Fülöp László a költőről szóló kiváló kismonográfiájában, hogy az üres árkok, azaz az arc ráncai „a szenvedés ikonikus lenyomatait”.³) Így elmondható, hogy Pilinszky tulajdonképpen „továbbírta” az *Apokrif*ot, s ahol befejeződik az *Apokrif* (hiszen az idézett sorok a mű legutolsó sorai), ott folytatódik az *Utószó*, tágítva és továbbgondolva az elsőként megszületett mű jelentéshorizontjait. Vagyis az *Utószó* – mint az *Apokrif* „utószava” – ebben az értelemben is lehet nyitóvers, hisz az *Apokrif* Pilinszky előző verseskötete, a *Harmadnapon* (1959) záró ciklusának (*Egy KZ-láger falára*) kimagasló alkotása.

Az első versszakban feltett kérdésekre csak egyetlen teljes és értelmes mondat áll válaszként – jellemzően csak a negyedik sor végén –, mely ugyan csak az *Apokrif*tal rokon, s szintűgy a személyiség végső kiszolgáltatottságára és magányára utal: „A napon állok.” Létező, élő emberre végső soron pusztán ez az egyetlen mondat utal. (Megjegyzendő, hogy többen is észrevették a két költemény közötti motivikus-lexikális kapcsolatot, ám ezt többnyire értelmetlenül hagyták, nem fejtették ki az ebből levonható, mindkét vers jelentésvilágait – de különösen az *Utószó*ét – kitágító konzekvenciákat.⁴)

A második versszak továbbra is valakihez szól, továbbra is egyes szám második személyben. A megszólított szintűgy bárki lehet, ám az újság neve (*Paris Journal*) Pierre Emmanuelt valószínűsíti leginkább. (Az újságnév és a folytatódó egyes szám második személyűség visszamenőleg megerősítheti azt, hogy az első versszak kérdeztette is Pierre Emmanuel – de természetesen ez sem tekinthető elégséges bizonyítéknak.) A második strófa első mondata látszólag egyértelműen jelen idejű. Ám elképzelhető az is, hogy a beszélő egy múltbeli eseményre emlékezik vissza a jelenben. E feltételezést támasztja alá a következő sor határozószava: „Tél van *azóta*, téli éjjel.” (Kiem.: Sz. Zs.) Az első sor nyugalmat, kiegyensúlyozottságot árasztó cselekvése, hangulata éles ellentétben van mind a korábbi, mind a további sorok tragikumérzetével, értékhiányával. Ez is jelzi: e sor inkább a múltra vonatkoztatható, semmint a jelenre. Vagyis a mondat grammatikailag ugyan jelen idejű, kontextuális sze-

mantikuma felől nézve azonban (s ez lesz a lényegibb) múlt idejű. (Egyúttal ez a kis időbeli elbizonytalanítás eszköze lesz a befogadó elbizonytalanításának, amivel a szöveg erősíteni képes az értékbizonytalanság, s az ebből fakadó szorongás érzetét.) A második versszak második sora kettős szimbolikával fejezi ki az értékpusztulást: az évszakszimbolika és a napszakszimbolika archetipikus toposzaival; hiszen mind a tél, mind az éjszaka az értékkiüresedés, az értékhiányos lét gyakran használt trópusa. (Az éj, éjszaka egyébként is gyakori képe a Pilinszky-lírának. Ennek kivételesen egy valamelyest pozitívabb jelentésére hívja fel a figyelmet Rónay György a *Trapéz és korlát* kezdő sora – „Te győzz le engem, éjszaka!” – kapcsán, amikor azt írja: „De miféle éjszaka volt ez? Annak a profán párja, amelyet a misztikusok ismertek: az, amely bennünk magunkban van, és amely a létbe vetett ember sorsának természetes őseleme.”⁵) A hatás és a jelentés intenzitását csak fokozza az alaki erősítés, a főnévi, majd melléknévi használat (tél, téli). A következő két sorban a megszólított/megidézett személy látszólag közelebb kerül a versbeni énhez („megterítesz a közelemben”), ráadásul kifejezetten emberi, közvetlen, már-már intim cselekedetet végez: megterít, megágyaz. A két tevékenység két mindennapi, s egyúttal az ember vegetatív létéhez is tartozó tevékenységet idéz: a táplálkozást, és az éjszakai pihenést, az alvást. Ez is képes érzékeltetni: ilyen elemi szinten kerül egymás közelébe a megidéző és a megidézett. E közvetlenséget a képi struktúra is kifejezésre juttatja: a szcenika egyszerre mozog az abszolút hétköznapiság, s ugyanakkor az elvont metaforikusság szintjén. A hatás a prózaiság és a költőiség szintézisében is tetten érhető. (Ezért is szólhat teljes joggal a mű esztétikai hatáselemeként dicsérőleg Radnóti Sándor a vers prózaiságáról.⁶) A közelség, a közeledés azonban azért lesz *csak viszonylagos*, mert a két személy nem képes közelebb kerülni egymáshoz, de még inkább azért, mert a téli éjszaka, valamint az előző strófa meglehetősen tragikussá teszi a képet. Már nincs Nap, pusztán a hideg „holdsütés”, mely kifejezés önmagában is ridegebb, barátságtalanabb, mint a gyakran pozitívabb értékképzetek hordozójaként megjelenő „holdfény”. (A *Félmúlt* című Ted Hughesnak ajánlott versében olvasható az imént leírtakat megerősítő négy sor: „Összetöri az utakat, / összetöri a hold *sütése*. / És ketté tépi a falat. / Fehér zuhog a feketére.” – Kiem.: Sz. Zs.)

A harmadik versszakban tovább folytatódik az egyes szám második személyűség, s az iménti alvás-motívum („megágyazol”). Itt azonban már a cselekvő is egyre kiszolgáltatottabb, fenyegetettebb, szorongatóbb léthelyzetbe kerül. A „lélegzet-nélküliség” nemcsak a visszafojtott lélegzetű csendes vetkőzést jelöli, hanem valamiféle félelmet is; annál is inkább, mert a levegő hiánya nem pusztán csak a leszorított létre, de akár a halálközelségre, sőt a halálra is enged asszociálni. (Egyébként az *Apokrif*ban is „levegőtlen prés” szerepel, s „lélegzet nélkül” áll a versbeni én a napon!) A „vetkezel” szó is egyszerre értelmezhető konkrét és metaforikus szinten. Ez utóbbi szerint az

ember egyre kiszolgáltatottabb lesz, s mindinkább az értékkiüresedés felé halad. Folytatódik az éj („az éjszakának legmélyebbe ez”, idézhetnénk a *Ne félj* című verset), s „puszta ház” az, ahol mindez történik. Szokatlan a birtokos jelzős szintagma („éjszakáján a puszta háznak”), hiszen előbb van a birtok, s utána a birtokos. Ez az anakoluthon, mely tekinthető diszlokációnak is, tovább fokozza a bizonytalanságot, valamint nyugtalanságot, izgalmat közvetít, ráadásul nyomatékosabbá teszi az „éjszaka” szót. Emellett e sor a kopor-só képzetét is a tudatunkba idézheti (a puszta ház éjszakája). A hatást fokozza, hogy itt is a makro- (éjszaka) és a mikrokozmosz képek (puszta ház) kapcsolódnak egybe. (Találó ennek kapcsán Bori Imre megjegyzése, aki a következőket írja a Pilinszky-féle képtechikáról: „szinte a semmiből építkezve a totalitás és az egyetemes érvényűség benyomását tudja kelteni, ugyanis az elidegenült, a »kihamvadtt« világot nem a részletek gazdagságával, nem a nyelvi lelemény tobzódásával, az árnyalatok sokaságával idézi meg, hanem egy-egy jelzős szerkezet fatalitás belengte komor egyszerűségével, mintha ezek a képpel kiegyenlítődtől kifejezések megfellebbezhetetlen definíciói lennének egy ugyancsak megváltoztathatatlan s megmerevedett világrendnek”.⁷) A vetkőzés motívuma a harmadik sorban egy megadó gesztusban folytatódik („leengeded” a „leveszed” helyett), s a testi mezítelenségig jut el a megidézett, ami a teljes kiszolgáltatottság érzetét tovább erősíti (hiszen a ruhátlan ember mindig kiszolgáltatottabb, tehetetlenebb, mint a felöltözött). Ezt támasztja alá, s egyben fokozza a záró sor („Mezítelen sírkő a hátad”), mely a teljes kiüresedést mutatja. A megidézett személy – akitől végső soron valamiféle segítséget várt a versbeni személyiség (lásd az első versszak részlegesen felszólító, kapcsolatteremtésre irányuló szinte kétségbeesett kérdéseit) – a metaforikus értelemben vett halálhoz ért el: kővé vált. A holdsütésben szinte világít ez a merev és fehér sírkő. S hogy nincs remény a segítségre, azt az is jelzi, hogy a megidézett háttal van a megidézőnek. Így a versbeni én inntól kezdve véglegesen magára marad. Nem remélhet semmiféle segítséget, s most már nemcsak a tragikus létszituációval kell szembenéznie, de azzal is – fokozva a tragikumot –, hogy egyedül van. Ez az embernélküliség, valamiféle társ hiánya, az abszolút magány meghatározó összetevője, jellegzetessége az egész Pilinszky-lírának. Erre Béládi Miklós éppúgy nyomatékosan hívja fel a figyelmet,⁸ mint Fülöp László⁹ vagy Kovács Kálmán,¹⁰ valamint Radnóti Sándor is, aki azt írja, hogy a Másik, a másik ember keresése igencsak lényegi motívum költőnkénél, az istenkeresés mellett.¹¹ Míg Beney Zsuzsa tanulmányában arról értekezik, hogy a költőre és verseire egyszerre jellemző egy egzisztenciális és egy érzelmi magány, s ez gyötrelmes vágyakozást vált ki a versalanyokból.¹² A sok-sok kínálózó idézet közül talán legcélszerűbb először a már több ízben emlegetett *Apokrif*-ből citálni a mondottak illusztrálására: „Mert elhagytak akkor mindenek... Sehol se vagy. Mily üres a világ.” A *szerilem sivatagában* ez olvasható: „Magad vagy a

kataton alkonyatban.” Végül az *Egy arckép alá* zárata: „Vak rovar, / magam vagyok a rámsötétedő, / a világárva papundekliban. // És egyedül a fene-
ketlen ágyban. / És egyedül a párnáim között. / Magam vagyok az örökös
magányban. / Akár a víz. Akár az anyaföld.”

2. Egyedül a megsemmisüléssel szemben – az iszonyat víziója

A negyedik versszakot nyitó sor egy rövid mondat, mely tömören *konstatálja* és egyúttal szomorúan *összegezi* az előzőekben leírtakat. A szokatlan jelzőjú melléknévi metafora (egy kép hogyan lehet „boldogtalan erejű”?) a képben meghúzódó tragikumot (sírkő) kapcsolja egybe a személyiség tragikumérze-
tével (boldogtalanság), s mindez a további sorok előlegzéseként is felfogha-
tó! A második sor kérdése („Van itt valaki?”) már egyértelműen a jelenben
hangzik el. A válasz elmaradása – amit tipográfiailag e rövid sor utáni üres
rész éppúgy erősít, mint a rákövetkező sort nyitó üresség – jelzi az újabb
hiányt, a kérdező abszolút magányát. *Innentől, szinte a vers végéig, egy hatalmas vízió a költemény, az éjszakában meditáló lírai alany tragikus látomása, „éber álma”.* (E résztől az egyes szám második személyűség is átvált egyes szám
első személyűségbe, ami a vers egyértelműen *önmegszólítóvá* válását eredmé-
nyezi! Másképpen: az eddigi diskurzus is transzformálódik, hiszen eddig
egy valamiféle megszólítotthoz beszélt a lírai én, innentől pedig szövege in-
kább monologikusba megy át. S az is fontos jellegzetesség, hogy *épp itt* törik
meg az eddigi viszonylag szabályos négysoros strófarend.) A magányos én
(hisz nincs válasz az iménti kérdésre!) *önnön világába fordulva* egy teljesen
bizonytalan téren lépdel keresztül (tükörök mélyén heverő szobák egymás-
utánja), amely *saját vizionált belső terével* azonos. (A korábban már idézett,
szintúgy a *Harmadnapon* utolsó ciklusában olvasható *Félmúltban* írja a költő:
„Fésülködöl a fényes csendben, / a félmúltnál is éberebb tükörben. // Fésül-
ködöl tükrödben szótlan, / akár egy üvegkoporsóban.”) Ahogyan az *Utószó*
iménti helyén a körülhatároltságot kifejező „szoba” szó is jól mutatja ezt, itt
is az *önmagába, az önmaga világába bezáruló személyiség* van előttünk. A lényeg
emellett a bizonytalanság (a „heverő” szoba metafora is ezt rejti), amely itt
most a félelmetesség fogalmával párosul. (Emlékezzünk: a bizonytalanság
már a második versszak első két sorában élénk tűnt.) Félelmetes, mert ismer-
etlen, mert kiismerhetetlen. Mint valami elvárásolt kastély, melyben a tük-
rök teljesen elbizonytalanítják a bent bolyongót, eltorzítják az arányokat, s
már-már labirintussá változtatják a folyosókat és a szobákat. Így tévedt be
önnön lényének/tudatának útvesztőjébe saját vízióin keresztül a versbeni én. Az
„átkelek” kifejezés érzékelteti, hogy mint egy hajósnak, egyik partról kell át-
érnie a másikra (más kérdés, hogy ez sikerül-e). Így e negyedik sor szinte *át-
vezetés a szembenézés (önmagával és léthelyzetével) felé.*

Az ötödik versszak egésze mutatja: a versbeni alany valóban valamiféle elvarázsolt kastélyba tévedt, amely azonban éppen nem neveltető, mulatságos, érdekes dolgokkal van tele, hanem a világot félelmetessé, iszonyúvá, felismerhetlenné torzítva kivetkőzteti a személyiséget önmagából. Az első sor pleonazmussal nyomatékosított felkiáltó kérdése („Ez hát az arcom, ez az arc?”) egyszerre jelenti az én megdöbbenését, meglepettségét, kiábrándultságát, kétségbeesettségét, rádöbbenését a helyzetre, arra, hogy szinte saját magát sem ismeri meg ebben a bizonytalanra lett térben. A következő sor színesztéziái, illetve metaforája („A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl”) sajátos többletjelentéseket foglalnak magukba; a fény és a csönd „csörömpölése” (azaz széttörése) újabb bizonyosságok eltűntét jelentik, ráadásul mindkettő értéktelítettséget, pozitív értéképzeteket kifejező szó (s ezek „esnek szét”, tűnnek a semmibe). (Az *Apokrif* színesztézikus metaforája, melynek jelentése némileg hasonló az ittenihez: „Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.”) Az ítélet „csörömpölése” pedig szintűgy a bizonyosságok eltűntét rejtí magába, hiszen egy ítélet (akár bírósági, akár isteni, vagy akár a *végítélet*) ha nem mindig igazságos is, de mindenképpen egy ügy, egy történet bizonyosságot felmutató végső lezárása. Nos, itt ez is eltűnt! (Emellett az ítélet „csörömpölése” abban az áttételes, áttevődő jelentéskörben is értelmezhető, mely szerint az is összetörik, akire az ítélet – az utolsó ítélet[?] vonatkozik.) Vagyis e három elemben (fény, csönd, ítélet) egyszerre történik *tragikus végkimenetelű szembenézés énjén belül egy vizuális, egy akusztikus és egy morális aspektussal, s az értéktelítettség mindegyik esetében vereséget szenvedett, vagy legalábbis teljességgel bizonytalanra vált*. Am e mondat egy összetett mondat egyik eleme, s ha okhatározói mellékjelentésben közelítjük meg (hiszen ez sem zárható ki a grammatikai „nyitva hagyottság” következtében, bár elsősorban módhatározói a viszony), akkor megfigyelhető, hogy itt is felborul a szokványos, hétköznapi logika által megkövetelt sorrend: előbb jön az okozat (második sor), s azután az ok (harmadik és negyedik sor). Azaz „a kővé vált arc repül felé a tükörből”, s ez indukálja a fény, a csönd, az ítélet „összetörését”. Vagyis az *okozat oka a személyiségében végbemenő változás*, illetve mindaz, ami a harmadik és a negyedik sor jelentése (aminek értelmezése alább következik). Az arc a kővel azonosítódik (ez egyúttal újabb kapcsolat az *Apokrif*fal, ahol is az olvasható: „Akkorra én már mint a kő vagyok”), s e hasonlatszerű teljes metafora is jelzi: a személyiség is elvesztette testi mivoltának legjellegzetesebben emberi részét, az arcát. (Ezért sem ismert magára, amint azt az első sor kérdése jól mutatta.) Az arc élettelenre válásával így *közvetetten önnön lényre vált élettelenre, vagy legalábbis ismeretlenné*. Az önmagával való szembesülés ezen iszonytató vízióban egyszerre kiábrándító és kétségbeejtő. (Ez sem egyedülálló költőnk lírájában, *Hideg szél* című versében olvasható: „lakatlan kő, hever a hátam, / emlékek nélkül, nélkülem, / az évmilliók halott hamujában”. Ezért is fogadható el Kovács Kálmán találó megállapítása: a kővé válás következ-

tében a személyiség – s ez a korábban megszólított társra is vonatkoztatható, aki szintúgy „kővé változott” – „a fájdalom időtlen jelképévé magasodik”.¹³⁾ Az annominációs elemként feltűnő arc kővé válása azonban egy másik jelentést is takar: attól az iszonyú, már-már emberfeletti erőfeszítéstől mereved(het)ett (szinte) kővé orcája, aminek célja a végső kérdések és válaszok megtalálására tett kísérlet. S ez az élettelené vált arc fenyegeti a személyiséget, ahogyan beletekint a tükörbe (kettévált belső énje tükörrel teli szörnyűséges elvarázsolt kastélyába, azaz felfogható a tükör saját lelkének, énjének metaforájaként is). Vagyis az önmagával, pontosabban önnön gondolataival történő szembenézés veszélyekkel teli, a személyiség pusztulásával fenyeget. Így a lírai én már önmagához sem tud segítségért, menedékért fordulni, hiszen saját rémlátomásai foglyaként önmagában is gyökerei vannak e végzetes létszituációnak. Az én egyszerre rabja és börtönőre önmagának, így válik mind nyomasztóbbá, ugyanakkor kilátástalanabbá szituáltsága. (Egyébként a kő-motívum már másodszor szerepel a műben, ráadásul igencsak hangsúlyos helyen és jelentéstartományokkal, így teljességgel elfogadható Kabdebó Lóránt ama megjegyzése, hogy az *Utószónak* „a kő lesz a jellemző állapota, a teljes levetkezzettség”.¹⁴⁾ S hogy miért „hófehér” a tükör? Egyszerre foglalja ez magába az ártatlanságot, tisztaságot (énjének egy része ez), más oldalról a rideg fagyosságot (segíteni önmagán, önmagának sem tud, részlegesen nincs is köze az egészhez, e szituáltságot „más” mérte rá). Figyelemre méltó meglátása Pólik Józsefnek, hogy Pilinszky lírájában gyakran szerepel a tükör-metafora – bár jelen versünkben inkább az alábbi idézet végén jelzett jelentéskörben mozog szimbólumunk: „Ezekben a versekben a tükör a bűn, a látszat, a paráznság, az »önzés« helye; olyan jel, amely az egzisztencia magányára, bukott kiszolgáltatottságára, az ártatlanság kertjéből történt kiűzésre és szégyenteljes bolyongására utal. [...] A tükör az elveszett egység, a hasadt kettősség emblémája, a *kárhozat tere* [kiem. az eredetiben], ahol mindenki átéli a bukás nyomorúságát és melankóliáját.”¹⁵⁾

A hatodik versszakot kezdő felkiáltások önmagukban itt még nehezen értelmezhetők. Kik ezek a lovasok? Miféle lovasok? S mire irányul a kiáltás? Segítségkérés? Rádöbbenés? Megrettenés? Egyértelműen nem tudhatjuk, legvalószínűbb – mivel ez is hallucináció, az „éber álom” része –, hogy képzeletbeli látványuk fenyegető hatású, félelmet keltő, de legalábbis nyomasztó. Mintha az is benne lenne: gyorsan kell cselekedni, mihamarabb történjék valami, mielőtt a lovasok megérkeznének. A második sor látszólag összefüggéstelenül kapcsolódik az elsőhöz. Jelentésbeli lényege a bizonytalanság további fokozása: sem fényre, sem homályra nincs szüksége a beszélőnek, azaz világban-léte teljességgel kérdésessé válik. Az utolsó két sor egyszerre értelmezhető a látvány és a látomás szintjén. Azonban ettől fontosabb, hogy e rész is a hétköznapi-mindennapi és a metaforikus-költői kettősségében írható le. A már-már József Attila-i mikrokozmoszt megjelenítő

kép fontos szemantikumot zár magába. A mozgást és a mozdulatlanságot egyesítő kép metaforikus értelme: kicsi vízszugár folyik a porcelánra; a víz „küzdeme” e rendkívül kemény és hideg anyaggal éppoly reménytelen és hiábavaló, mint ahogyan a lírai én küzdeme is hiábavaló, pontosabban reménytelen. Ám ahogyan a víz ennek ellenére mégiscsak folyik, úgy kell mégis szembenéznie a versbeni énnek mindazzal, amiben most van, és még vár rá. A vízióknak még nincs vége, a végső pontig még nem jutott el a vers alanya.

A hetedik versszakban a folytatódó vízióban a lírai énnek látomásain keresztüli kapcsolatteremtési-segélykérési vágyai hiábavalóságának vagyunk tanúi. Kétségbeesett s reménytelen küzdelem ez (lásd az előző strofa vízszugár-porcelán motívumainak az értelmezését). Az első sorban szereplő ajtók, illetve az azokon való zörgetés két aspektusból is megközelíthető. Egyrészt saját énjének belső világából, személyisége „elvarázsolt kastélyából”, a „fehér tükrök” közül szeretne kitörni (s ez kapcsolja e textust a korábbiakhoz), másrészt felfogható úgy is (ami a köznapibb, a kézenfekvőbb jelentés), hogy a költemény alanya a veszélyekkel teli külső világból szeretne valamiféle védett *belső* helyre *bejutni* (a lovasok elől?). A szoba (mely lehet azé, kitől a segítséget reméli, s lehet a sajátja is) sötét volta hiányt, ürességet sugároz, s ezt erősíti az akna-hasonlat: szűk és sötét folyosó vagy üreg a földön vagy a föld mélyében (bányában). A névelő hiánya, az elliptikus szerkesztés (sötét a szobád helyett „sötét szobád”, ugyanis ez nem tekinthető jelzős szintagmának a mondat egészét figyelembe véve) fokozza a kietlenséget, a bizonytalanságot. Nem kap tehát segítséget a versbeni én, s ez azt is jelenti, hogy az első sor evangéliumi allúziójába foglalt remény („Zörgessetek és megnyitattik néktek!” – Máté 7,7) is semmivé foszlik. A harmadik sor színesztéziája (hideg lobog) azért is rendkívüli hangulatú, mert a szokványos képzzettel ellentétben nem a meleget adó, a segítséget és a harmóniát potenciálisan magában hordozó *tűz* „lobog”, hanem a hideg. Az ellentét szintúgy növeli a személyiség magányának az érzését. Így marad a kétségbeesettséget és a fájdalmat kifejező sírás. (Ismét egy sajátos motívum- és jelentéspárhuzam, most az *Önarckép 1944-ből* című versből, a *Nagyvárosi ikonok* kötetből, illetve ciklusból: „Sírása hideg tengelyében / áll a fiú”.) S hogy e sírást a „falra mázolja”, az eddigieken túlmenően magában rejt a tehetetlenség és az ellehetetlenülés, sőt részben a megalázottság érzetét is. (A „mázolás” önmagában is cél nélkülibb, kissé összevisszaságot kifejező cselekvés, mint a „festés”.)

A nyolcadik versszak első sorában a személyiség végső kétségbeesettségében valamiképpen a külvilágtól, itt a „hőfödte háztetőktől” remél valamiféle segítséget kilátástalannak tűnő léthelyzetében. Talán azért, mert ha már másoktól nem várhat segélynyújtást, az ember számára gyakran a bizonyosságot jelentő tárgytól várja azt. Már csak azért is remélhetné ezt, mert a „hőfödte” szóban valamiféleképpen a tisztaság, az értéktelítettség képze

benne van (igaz, az ember nélküli tél is), az egész képben pedig a bizonyosság és a nyugalom. A második sorban szereplő „éjszaka” sajátos módon a korábbinál kevésbé foglal magába értékhiányt – valószínűleg az azt körülvevő kontextus következtében. A rákövetkező mondat a költemény egyik leg szebb, s egyúttal legtragikusabb sora. („Ragyogjon, ami árva, / a semmi napja előtt / megjelenne.”) A kulcselem a „semmi napja”, mely egyszerre értelmezhető a halál, a megsemmisülés, s egyszerre az *utolsó ítélet, a végítélet napjaként*. A felszólítás egy utolsó kétségbeesett felkiáltás: az elmúlás, illetve a végső megítéltetés előtt minden (akár élő, akár élettelen) mutassa meg magát, *még hozzá mutassa meg saját ékességét, szépségét*, mert minden, ami ezen a földön van, egyszerre magányos („árva”), különösen így a halál előtt, hiszen azzal magának, magában kell szembenéznie, és gyönyörűsége; de mondhatnánk azt is, hogy *azért gyönyörű, mert egyedi, egyedülvaló, egyszeri és megismételhetetlen, s egyedi, mert szépséges*. (Ennek kapcsán írhatja nem a vers kapcsán, de Pilinszkyről szólva Radnóti Sándor, hogy az apokalipszis és a szépség találkozásai „az élet kiválasztott csúcspontjai”.¹⁶) Minden létező, megtapasztalható dolog, mikro- és makrokozmosz így kerül szintézisbe a Pilinszky-féle világlátásban, amely végső soron ugyanakkor egy iszonytató tragikummal egészül ki: *mindez megkerülhetetlenül és menthetetlenül a végső pusztulás felé halad*. Ezért a záró mondat szörnyűséget és szépséget egybekapcsoló fájdalma: „Ragyogjatok hiába!” (Érdemes felidézni itt a *Fohász* című verset, mely hasonló jelentéseket, illetve motívumokat foglal magába: „Égő szoba, / tükör, kemence, / fölmutatott gyönyörű vasgolyó, / szeplős tökély, / világszép sántikáló lányok, / ragyogjatok, ragyogjatok!”) S mindezek következtében megkockáztatható: *a költemény világában bizonyos mértékig egybekapcsolható a halál napja az utolsó ítélet napjával*. Hiszen az ember számára a létből való kényszerű búcsú, a megsemmisülés ellenében jelenthet ugyan valamiféle transzcendens vigaszlehetőséget a majdani végítélet, ám a földi létezés végének jéghideg iszonyatát ez csak kevésbé képes oldani. A végítéletet itt és most kapjuk meg, evilági létünk lezárulásával.

A kilencedik versszakban a versbeni én mozdulata („Fálnak támasztom fejemet.”) ugyanúgy a tehetetlenség gesztusa, mint az a hetedik versszak utolsó sorában volt olvasható („Sírásom mázoló a falra.”). A cselekvés itt valamelyest passzívabb, ami erőteljesebben sugallja a beletörődöttséget. A strófa utolsó sora is jelzi: a transzcendens vigasz lehetősége valóban eltűnt, hiszen nem Isten nyújt irgalmat, hanem „egy halott város a halottnak”. A „Deus absconditus”, az „elrejtező Isten”, közvetetten Isten létének megkérdőjelezése tűnik elénk; Istené, aki magára hagyta a létet, illetve az embert. Béládi Miklós írja: „Pilinszky istene nem jóságos, nem oszt kegyelmet és nem szünteti meg az árvaság, otthontalanság érzését, és nem old fel a magányból. A költő egyoldalú párbeszédet folytat vele, válasz nem érkezik tőle; az éhséget nem csillapítja, a szenvedéstől nem váltja meg... a kozmikus méretűvé,

mitológiai hatalommá növekedett magányt és szorongást isten sem oldja fel.¹⁷ Radnóti Sándor pedig úgy fogalmaz, hogy „az elkülönülő misztika egész problematikája az [Isten és ember közti] elveszett közösség élményéből nő ki.”¹⁸ Ennek következtében „Isten épp az egyik legfőbb attribútumától, mindenhatóságától fosztódik meg. A világ és az ember-lét ellehetetlenülése Istenre is rávetül, ami által a transzcendens vigasz utolsó reménye kérdőjeleződik meg.”¹⁹ Kovács Kálmánt idézve: „Még a vallás metafizikai támaszától is megfosztja magát a lélek, s a felismerés eltávolítja magától az illúziókat.”²⁰ (Ahogyan a *Téli ég alatt* című versben olvasható: „Tovább nem ámítom magam, / nincs ki megsegítsen, / nem vált meg semmi szenvedés, / nem véd meg semmi isten.”) E versszak szövege egyúttal a vigasznyújtás lehetetlenségét azért is képes kifejezésre juttatni, mert itt „egy halott város a halottnak”, azaz halottak nyújtanak segítséget a halottnak. Vagyis mindannyian halálra ítélt lények vagyunk. (Alaki erősítést figyelhetünk meg itt, annál is inkább, mivel a „halott” szó először melléknévként, majd főnévként szerepel, ezzel is fokozva a hatást.) Halálraítéltségünket pontosan juttatja kifejezésre az irgalom megjelenítője/hordozója (marék hó), hiszen ez nem pusztán igen kevés, de töredéknyi idő alatt elolvad, megsemmisül, mintha nem is lett volna. *Pusztán ennyi jut irgalomként, nem több!* (Ebből is látható, mennyire meddő próbálkozás volt az, hogy a versbeni én az előző versszak elején a hófödte háztetőktől kért segítséget. Részben itt zárul a lírai alany negyedik versszakban kezdődött „éber álma”, szörnyű látomása.

3. Az elkerülhetetlen vég

Az utolsó, tizedik versszakot nyitó mondat egyetlen szóból álló felkiáltás („Szerettelek!”). Ám sem a beszélőről, sem a címzettől nem tudunk meg semmit. Kiálthat a versbeni én, a címzett pedig lehet Pierre Emmanuel, a befogadó, önmaga, vagy épp az Isten, vagy tulajdonképp bárki. De a kiáltó valaki is lehet akárki, még Isten is, aki a végső pusztulás előtt kiált föl. (Radnóti Sándor is megjegyzi e rész kapcsán, hogy nem szükséges a viszonyt ember és ember kapcsolatára szűkíteni.²¹) Ennek azonban viszonylag kicsi a valószínűsége, hiszen a transzcendencia (legalábbis mint vigasz) már korábban eltűnt, lehetetlenné vált a költeményben. Annyi bizonyos, hogy a kiáltás egy kétségbeesett sikoltás, s iszonyatos tragédiát sűrít magába. (A *Gyász* című versben találkozhatni ennek előzményével: „a homlokod mögött / csak póré sikoltás maradt / vigasznak, semmi több!”) Nem pusztán csak a szeretet múltidejűvé válása miatt lehetséges/kell „iszonyatos tragédiáról” beszélni, hanem azért is, mivel ezt az egészet a személyiség megsemmisülése, halálra ítéltsége felől is kell szemlélünk. (Talán ez az „utolsó szó”, az „utószó”?) A rákövetkező másfél sor legjellemzőbb jegye a pillanatnyiség. Mindegyik elem (kiáltás, sóhaj, menekülő – azaz az égen elfutó – felhő) csak egészen rövid

ideig tart, illetve érzékelhető, s e töredékességet alátámasztják a „menekülő” és az „elfutóban” melléknévi igenevek éppúgy, mint a háromszor is olvasható „egy”, mely itt egyszerre lehet számnév, s lehet határozatlan névelő.

A strófa, és egyúttal a költemény záró képében a korábban szereplő lovasok tűnnek fel újra, de most már napkeltekor. E két utolsó sor felfogható a lírai én víziójaként, illetve annak lezárulásaként is. Hiszen e lovasok nagy valószínűséggel – legalábbis a mű kontextusából erre asszociálhatunk leginkább – a végítélet napjának, vagy másképpen az apokalipszisnek a lovasai.²² Velük a Jelenések Könyvében találkozhatunk (Jel 6,1–8; 9,15–19), s ezzel kapcsolatban Síki Géza jegyzi meg, hogy ez „Pilinszky egyik leggyakrabban forgatott könyve, s költészetének egyik kiindulópontja”.²³ Lator László egy beszélgetésben azt mondta, hogy Pilinszky „költészetében a mély, húsból fakadó szorongás a világgal való kapcsolatában is benne volt, s hozzá tartozott az emberhez is. Vagyis annak az *apokaliptikus* világnak, aminek kellékeit, díszleteit a történelem oly készségesen kínálta Pilinszkynek, van személyes tartalma is. Hajlamos volt *apokaliptikus képeket* látni a világban.”²⁴ (Kiem.: Sz. Zs.) Míg Fülöp László arról ír, hogy az *Introitus* „közvetlen forrása a bibliai fejezet, *János jelenéseinek könyve*”.²⁵ Kovács Kálmán szerint Pilinszky megtalálta „a bibliai jelképek esztétikai lehetőségeit. A rettenet, a káosz apokaliptikus látomásai lírai formanyelvre letek János jelenéseiben, s emberi víziókat hordoznak a bibliai szimbólumok.”²⁶ Radnóti Sándor szerint pedig a második költői korszak „meghatározó jellegzetessége az apokalipszis”, s az *Utószó* – más versek mellett – apokaliptikus vízió.²⁷ Márpedig e vers, illetve a *Nagyvárosi ikonok* kötet – ahogyan erről még lesz szó – lezárja e második korszakot. *János Apostol Mennyei Jelenéseiről Való Könyve* pedig azért is bír számunkra különös jelentőséggel, mert az a Biblia „utószava”! Így a „virradat”, a napfelkelte, a hajnal (mely jellemző módon „csatakos”, ami értékhiányt fejez ki, de utalhat a lírai én szörnyű vízióit követő „csatakos”, azaz izzadságban fürdő testére-lelkére is) a művészetekben általában értékelítettséget magába foglaló toposza is az ellentétébe fordul, hiszen az éj vége nem megkönnyebbülést jelent/hoz, megszabadulást a gyötrő rémálmoktól (szemben a *Senkiföldjén* első versszakával: „Gyönyörűek az első hajnalok / a sivatagos kopár levegőben! / És gyönyörűek ők, a reggelek”), hanem az utolsó ítélet napjának eljövetelét. Erdemes idézni a költő egy gyermekkorára emlékező, 1958-as cikkéből: „Bíztam az éjszakában, ami elválasztja tőlem s késlelteti, örökre távoltartja tőlem a fenyegető reggelt.”²⁸ (A „csatakos” jelző még kontextuálisan is értelmezhető: ez maradt az „irgalom havá”-ból, s ez visszamenőlegesen igazolja a korábban elmondottakat is, vagyis hogy a „marék hó” mint irgalom szinte semmi, s pilanatok alatt elolvad.) A lovasok „trappja” az elkerülhetetlen végzetszerűség képzetét hozza magával, amit csak fokoz a két jelző: zuhogó, sűrű. E két melléknév a „csatakos”-sal is párhuzamba vonható, hiszen az esőre utalnak. Az *apokalipszis lovasai tehát itt vannak, azaz a végítélet napjára virradtunk. Mindez a*

versbeni én víziójában, „éber álmá”-ban játszódott le, aminek az ad különös jelentőséget, hogy így, ez által tudja Pilinszky mintegy „visszacsempészni” a reménynek a modernitás episztémájében általában jelen lévő elvét. Ezért is fogadható el Radnóti Sándor Pilinszkyről szóló általánosító megállapítása: „az istenkereső tehát lemond a gondviselésről, de nem mond le a rejtező kegyelemről, s nem fogadja el a pusztta kreatúra vigasztalan sorsát”,²⁹ ám ezzel együtt is igen tragikusnak mondható a vers zárata. S mivel az utolsó két-három versszakban a valós, reális elemek keverednek az irreálissal, a rémálmokkal, ez arra utal, hogy a lírai én egyszerre két síkon, félig szörnyű vízióként, félig kézzelfoghatóan iszonytató valósággként élte meg mindezt.

Az *Apokrif* című vers apokaliptikus látomás az egyes ember és az emberiség egészének szenvedéseiről, az irtóztató magányról. Az *Utószó* pedig abban az értelemben a folytatás (s ez cáfolja Bori Imre vélekedését, aki 1968-ban[!], azaz jóval a vers megjelenése után azt írta, hogy „az *Apokrif*ot tovább mondani, lezáró tendenciái miatt, már nehezebb”³⁰), hogy e költemény az egyén, illetve az emberiség megsemmisülésre ítéltségével való szembenézés. A helyzetből fakadó teljes tehetetlenségérzet következtében a modernitásra jellemző centrális pozíciót birtokló versbeni személyiség és annak tragikusra hangolt világlátása részlegesen megmaradt, részlegesen pedig módosult. Megmaradt, hiszen az ő víziói állnak a középpontban, ő a látványt elének táró lírai alany, méghozzá megkérdőjelezhetetlenül. Ugyanakkor módosult is, hiszen semmiféle heroikus gesztus, illetve önfelnagyítás nincsen benne. (Ezért is áll nyilvánvalóan közelebb az egész Pilinszky-líra a klasszikus modernség második hullámának személyiségfelfogásához, illetve ön- és énképéhez, különösen ha ezt a versbeni személyiség defetiszizált, visszafogott, leépített pozicionáltságára alapozzuk.) A lírai alany többször is halottként tűnik elének a műben, a lezárásból pedig – melyből pedig szinte teljes egészében hiányzik az én (kivétel a „Szerettek!” felkiáltás) – a megkérdőjelezhetetlen megsemmisülés érzülete/jelentése árad, a megvált(ód)ás bármiféle valószínűsége nélkül. Az idő múlásával egyre közelebb kerülünk a pusztuláshoz. S hogy mennyire nem a szó dogmatikus értelmében vett vallásos költő Pilinszky, azt az is jelzi, hogy sem az *Apokrif*ban, sem az *Utószó*ban nincs szó az arról az egyébként a Bibliából is jól ismert gondolatról, hogy a jók, az igazak, az Istenben állhatatosan hívők megdicsőülnek, míg a gonoszak, a hitetlenek, az Istenben kételkedők pedig elnyerik méltó büntetésüket. Az „univerzumba transzponált világhiány, egy ontológiai tényré tett magány, amely a Létezés immanens tartozéka”,³¹ a priváció, a megfosztottság,³² az egyetemesre extrapolált bűnösségtudat következménye a pusztulás egyetemesítetten, mindenkire vonatkoztatottan megjelenített iszonyata, s ugyanakkor kikerülhetetlen szükségyszerűsége, ahol „...nincsen arra mód / kitörni út remény e látomásból!” (*Jelenések VIII. 7.*), s „lassan megindulnak felém / a bibliai szörnyek” (*Téli ég alatt*).

Ahogy az első olvasásra is – úgy vélem – érzékelhető, a költemény rendkívüli összetettségű, igencsak tömör képekből tevődik össze – mint a Pilinszky-szövegek legnagyobb része. Ez viszont nem jelenti, nem jelentheti azt, hogy a mű értelmezhetetlen, képstruktúrája felbonthatatlan, jelentésvilágai felfejthetetlenek. Túlságosan könnyű és kényelmes volna például Lukácsy Sándor meddően szóvirágos álláspontjának elfogadása, aki a következőket írta nem sokkal a vers első megjelenése után – igaz, remekműnek nevezve az alkotást –: a költő „új verse negyven sor; tartalmát négyszázban sem tudnám elmondani. Tömörsege kristályfelületéről lesiklanak a kritikus elemző szerzőszámai.”³³ Így azután a cikk szerzője némileg tautologikusan a mű szövegfragmentumaival „értelmezi” a szövegfragmentumokat, néhány keveset mondó szóval, vagy üres általánossággal összekötve azokat: „Mi lehet hatásának titka? »Boldogtalan erejű« képei: a mezítelen sírkő, a szobák tükörijátéka, a hófödte háztetők fehérsége? Vagy a magára maradt szerelem gyötrelmes csendjébe belesikoltó igék: a *csörömpölő* ítélet, a falakon *lobogó* hideg?”³⁴ Egyébként is: hogy kapcsolódik ehhez a „magára maradt szerelem”? Talán csak nem úgy, ahogyan Csokits János gondolja, aki szerint az *Utószó* Márkus Annának, elvált feleségének szól, azaz a vers a házasság „utószava”.³⁵ Gondolom, sokunk számára nyilvánvalóan durván túlkonkretizáló ez az ötlet, arról nem is beszélve, hogy a mű – mint minden jelentős alkotás – jóval egyetemesebb, általánosabb érvényű annál, hogysem valamiféle konkrét biográfiai adathoz lenne köthető. Úgy vélem, Pilinszky, és minden jelentős alkotó kapcsán igaz, amit a költő- és pályatárs, Nemes Nagy Ágnes mondott: „könyörögve kérném a leendő irodalomtörténészeket, nehogy valamely magánügyből, életrajzi tényből próbálják megmagyarázni a költői teljesítményt. Mi köze a művészi minőségnek az egyes életrajzi adatokhoz?”³⁶ A maga nemében ugyan sokkal jobban hangzik, de ugyancsak merő általánosságnak (illetve a szimbólummentességet illetően problematikusnak) vélem Beney Zsuzsa megállapítását: a képek „levegőtlenül kristálytiszták, minden zavaró szimbolizmustól mentesek”.³⁷ Sokkal inkább értek egyet Tamás Gáspár Miklóssal, aki azt írta: „Ismétlem: meggyőződése, hogy a Pilinszky-vers tökéletesen átvilágítható.”³⁸ Ebben a munkámban magam is ebből indultam ki, s bár közel sem bizonyos, hogy minden leírt gondolatom, felvetett ötletem helytálló, csak remélni tudom, hogy interpretációkísérletemmel hozzá tudtam valamit adni e szakirodalomban kissé elhanyagolt, de az életmű egészét tekintve meghatározó jelentőségű és kimagasló esztétikai értékkel bíró vers értelmezéséhez. Mely azért is figyelmet érdemlő az alkotói pályán, mert a kegyelemnélküliség, a megváltatlanság és megválthatatlanság Pilinszky lírájában ritka, végletekig feszített és végiggondolt példáját nyújtja számunkra, igazolva Kovács Kálmán korábbi megállapítását: Pilinszky „a pusztulás, a kietlenség lírikumát keresi és akarja átélni”.³⁹

- 1 Vö.: PILINSZKY János, *Modern aszkézis*. = Uő, *Összegyűjtött művei (Tanulmányok cikkek I.)*, Bp., Századvég Kiadó, 1993, 200–202.
- 2 Uő, *Ars poetica helyett* = Uő, *Kráter*, Bp., Szépirodalmi, 1976, 108.
- 3 FÜLÖP László, *Pilinszky János*, Bp., Akadémiai (Kortársaink sorozat), 1977, 98.
- 4 RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus (Misztika és líra összefüggése)*, Bp., Akadémiai (Opus – Irodalomelméleti tanulmányok, 7), 1981, 120.; FÜLÖP, i. m., 141.; a költemény más versekkel is rokonítódik, melyek szintűgy a pusztulást mutatják fel, s így a szerző megemlíti több motívumpárhuzamot is; CSOKITS János, *Kép és látomás a Harmadnapon világában*, Kortárs, 1995/10, 19.; a szerző a francia fordítás kapcsán tér ki a két mű szövege közötti egybeesésekre.
- 5 RÓRAY György, *Pilinszky János: Harmadnapon* = Uő, *Olvadás közben*, Bp., Magvető, 1971, 325.
- 6 RADNÓTI, i. m., 117–118.
- 7 BORI Imre, *Pilinszky János versvilága* = Uő, *Huszonöt tanulmány a XX. századi magyar irodalomról*, Újvidék, Fórum, 1984, 502.
- 8 BÉLÁDI Miklós, *Költő a senki földjén* = Uő, *Érintkezési pontok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 505–506.
- 9 FÜLÖP, i. m.
- 10 KOVÁCS Kálmán, *Az abszurd létezés lírája* = Uő, *Eszmék és irodalom*, Bp., Szépirodalmi, 1976, 346.
- 11 RADNÓTI, i. m., 94.
- 12 BENEY Zsuzsa, *Idő és időtlenség Pilinszky János költészetében*, Vigília, 1970/1, 28.
- 13 KOVÁCS, i. m., 354.
- 14 KABDEBÓ Lóránt, *A harmadik napon átélt Passió (Pilinszky János költészete a Nagyvárosi ikonok-ig)*. = Uő, *Versek között*, Bp., Magvető (Elvek és utak sorozat), 1980, 265–266.
- 15 PÓLIK József, *„Örökmozgó” (Pilinszky János eszkatologikus létszemléletének alapmetaforájáról)*, Alföld, 1999/9, 85.
- 16 RADNÓTI, i. m., 121.
- 17 BÉLÁDI, i. m., 516–517.
- 18 RADNÓTI, i. m., 19.
- 19 SZENTESI Zsolt, *Hit és hitetlenség Pilinszky János költészetében*, Tekintet, 1991/1, 120.
- 20 KOVÁCS, i. m., 346.
- 21 RADNÓTI, i. m., 97–98.
- 22 Erre utal Radnóti Sándor is tanulmányában. RADNÓTI, i. m., 90.
- 23 SÍKI Géza, *Könyvek között (Pilinszky János: Szálkák)*, Vigília, 1973/2, 132.
- 24 *Mintha egy égő tekintetű koldulóbarát lett volna (Beszélgetés Lator Lászlóval)* = *In memoriam PILINSZKY*, a könyvet összeállította és az interjúkat készítette BOGYAY Katalin, Bp., Officina Nova, é. n., 31.
- 25 FÜLÖP, i. m., 193.
- 26 KOVÁCS, i. m., 354.
- 27 RADNÓTI, i. m., 110.
- 28 PILINSZKY János, *Igen és nem*, Új ember, 1958. december 14. = Uő, *Összegyűjtött művek (Tanulmányok, esszék, cikkek I.)*, Bp., Századvég, 1993, 58.
- 29 RADNÓTI, i. m., 42.
- 30 BORI, i. m., 520.
- 31 SZENTESI, i. m., 119.
- 32 TAMÁS GÁSPÁR Miklós, *Egyenes labirintus (Pilinszky János költészetéről)* = Uő, *A teória esélyei (Esszék, bírálatok)*. Bukarest, Kriterion, 1973, 186.
- 33 LUKÁCSY Sándor, *Egy költeményről*, Új Írás, 1962/12, 1397.
- 34 Uo.
- 35 CSOKITS, i. m., 16.
- 36 *Az égbolttal volt eljegyezve (Beszélgetés Nemes Nagy Ágnessel)* = *In memoriam... i. m.*, 24.
- 37 BENEY, i. m., 30.
- 38 TAMÁS, i. m., 182.
- 39 KOVÁCS, i. m., 353.

Szabolcsi Miklós (1921–2000)

Irodalmunk történetével s elméleti kérdéseivel foglalkozó tudományosságunk szegényebb lett egy kitűnő művelőjével. Szabolcsi Miklós egy év híján nyolcvanesztendőskorában elhagyott bennünk. Nagy veszteség ez, mert bár munkássága sok kötetre terjedő s korszakos értékű volt, mindazt, aminek kutatásáról megírásának szükségéről, vágyáról egy-egy szakmai ülés, egy-egy vándorgyűlés vagy egy-egy fölvyllanyozó s egyben jóízű beszélgetés során mint kutatni, föltárni s megírni szükséges történeti tárgyról, elméleti kérdéskörrel szolt, most immár úgy kerül sorra – ha kerül –, hogy tudását, találékonyságát, ráérző és segítőkézségét nem vehetjük immár igénybe.

Az a tudósajta volt ő, aki mindent, amit olvasott akár hazai, akár idegen, főleg francia és német nyelven, rögtön kapcsolt, nemcsak a maga kutatási területéhez, hanem a hazai tudományág egészéhez is. A véle való eszmecsere értekezleteken vagy személyes találkozások alkalmán ezért volt mindig elememozdító, még akkor is, ha esetleg az ott támadt ötlet, javaslat nem hozta azt az eredményt, azt az utat, amelyet akár ő, akár beszélgetőtársai vártak tőle. Fölvillanó gondolataival s hozzájuk kapcsolódó módszerjavaslataival ösztönözte a munka, az eszmélkedés irányát.

S nem zárkozott pusztán az irodalom világába. Képzőművészet, zene, színház ipar- és képzőművészet egyaránt érdekelte. S mindig a kor össz-művészetének egészében igyekezett szemlélődni. S mind e mögött látni kívánta az elméleti, a filozofikus, a szociologikus alapozású esztétikai háttérét. Persze, vethetné ellen valaki, jól s jó helyről indult. Családja harmadik, negyedik nemzedékben volt immár a magyar kultúrában gyökeredző, a magyar kultúrát művelő. S nem is akárhogyan. Apja nemcsak újságíró, hanem költő, színműíró meg kritikus és fordító is volt. *A Hét* munkatársa. Nagyapja újságíró, nem is az első, hanem már a második lelkesen s igazán magyarrá lett nemzedékből. Az *Egyenlőség* című, valóban liberális lap szerkesztője. Benne is, mint nagybátyjában, Szabolcsi Bencében – Bartók és Kodály kiváló értőjében, tudós interpretálójában, a modern magyar zene egyik legjobb tudósában – egybetartozott az általa szerzett ízléssel, értéssel, ítélőkészséggel mindaz, amit befogadott.

Miklós közvetlen a háború után indult. Folyóiratok sora született a demokratikus társadalom, a művészi alkotás és befogadói közmentalitás megterem-

tésének vágyával. Ám a keletről diktált irány egyre kevésbé tűrte a demokratikus szándékot. 48-ban már egészen mást jelentett az idegen hatalom által hatalomra juttatott társadalom- és művészetirányítás, a „népi demokrácia” jelszava, mint azt szótárian jelentenie kellett volna. Akik valóban európai szellemű polgári demokráciát akartak, háttérbe szorultak, külföldre kényszerültek, vagy éppen börtönbe jutottak. A sztálini párttörténetet a történelem tán legfontosabb könyvének nyilvánító Darvas József, a valamelyes tárgyasabb és jobb szándékú, de szűk tájékozottságú Erdei, az idült alkoholista Dobi kerültek előtérbe a kommunisták szövetségeseiként a szellemi életben is, nemcsak a politikában. S még Lukács György is a kor egyik legnagyobb természettudósát, Heisenberget a *Társadalmi Szemlében* Leninhez, Sztálinhoz, Zsdanovhoz utasította, hogy az Unsicherheitsrelation kérdését megoldhassa. S mivel rövid három-négy esztendő múltán jelentkezett a totális csőd, Nagy Imre megkísérelt reformálni. A reform szándék s a csőd szavát egyaránt elhallgattatták a szovjet fegyverek, s a moszkvai bábok.

Az az irodalomfelfogás, s ezen belül itteni tárgyunk, az irodalomtörténet-írás s az esztétika, most immár megfegyvelmezetten Lenin és Sztálin értelmében fogta fel Marxot és Engelset is. Az elhallgatók s az elhallgatottak, ha megengedték nekik, a szövegkiadás filológiai munkáiba menekültek. S megszületett – mondhatnánk némi iróniával – a *vasutas esztétika*, a Petőfi-Ady-József Attila ún. *fővonallal*. József Attiláról egy asszonyság írt (nevét hagyjuk említetlenül) egy összefoglaló könyvet, amely az irodalomtörténet-írás, mondjuk, Toldy előtti szintjén mozgott.

Szerencsére Szabolcsi ekkor határozta el József Attila életművének földolgozását. Fölkészültsége, addigi munkái alapján, bőven megvolt ehhez. Lehetősége annyi, amennyit a népi demokráciának nevezett fél-diktatúra engedett neki. Nem volna tisztos magatartás a költő életművét és irodalomtörténeti helyét illetően végzett hatalmas munkájáért ezen az első könyvön át (*Fiatal életek indulója. József Attila és költészete 1923-ig*, Bp., 1963) megítélni, jóllehet tárgyi tekintetben itt sincsenek, alig vannak nem egészen igazolható vélekedések, állítások.

Szinte pozitivista mestermunka a tényföltárása, ténykezelése. Hogy esztétikai tekintetben, ha távolról sem teljesen, alkalmazkodott az említett „fővonalas” esztétikához, az a megjelentetés feltétele, úgy lehet ellenszolgáltatása volt. A második kötet (*Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923–1927*, Bp., 1977) nyolcszáz lapján mindazt a politikai, szociális, művelődési, s mindenekelőtt literális tényt és körülményt fölmutatta, ami az induló költő gyermek- és ifjúkori, iskolai és literális alakítója volt, lehetett.

A gombamódra szaporodó „elvtársi”, „baráti”, „rokon” emlékezésektől igyekezett megszabadítani a költő életrajzát, mint ahogy korai költészetét, kezdő költői útját is a legendásítástól, a mitizálástól. S fölmutatni, mi a valóban új és saját, s mi az öröklött, az átvett. Mondhatnánk „megszegényíti”, mikor szám-

ba veszi, mi az átvett, s mi a valóban övé. Nyugatos kortársai, elődei közül elsősorban Juhász Gyuláról van itten szó. S arról, miként olvad annak némileg népies-nyugatos hangja a fiatalos-városias, gyakran szinte kamaszhangba.

Ez a kötet – mondhatnánk – hármas célú s eredményű: életrajz és pályaalakulás, miliő és költői hangvételváltás, szociális és irodalom-közéleti helyzet tisztázódása és annak gondolati megragadása. Most immár szinte végleg demitizálja az ismerősök, a barátok s nem utolsósorban a költő nővére legendásító írásainak jelentős részét, többségét.

A harmadik kötet *Kemény a menny. József Attila élete és pályája 1927–1930* (Bp., 1992). Nehéz ezt mondani, de alighanem ez ennek az annyi fájdalommal teli életnek tán a legboldogabb (s mondjuk némi túlzással így): tán legkiegyensúlyozottabb korszaka. De aligha egyben a legjelentősebbet teremtő esztendő sora is. Szabolcsi sokrétűen, igen jó pszichológiai érzéssel ragadja meg az öntudat, az önérzet birtoklásának ezt a viszonylagos stabilitását hősnének mind verseiben, mind prózai íásaiban, főleg pedig emberi-társas tekintetben. Ami azonban nem jelenti egyben a legjava versei korszakát is, jól lehet azokból is van jó néhány már ebben a korszakában is.

Az utolsó, a negyedik (*Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*) adta föl bizonyos tekintetben a legösszetettebb s legnehezebb kérdéseket. S Szabolcsi itt mutatja meg, mennyire távol áll tőle *a maga nézeteinek abszolutizálása*, dogmatizálása. S nemcsak a magáénak, hanem azokénak is, akiket egykor, a hivatalosság s az ideológia jegyében mindent tudóknak illett tekinteni. S ez a kötet már mintegy az elemzéssel együtt, mondhatnánk, végleg kijelöli e lírának a kor irodalmában elfoglalt helyét. S ugyanakkor a költő férfi-életének, s rajta s általa létérzékelése bizonytalanságának egyre erősödő érzését, tényét is fölmutatja.

Közben az egész sor kutatót foglalkoztató *József Attila-irodalom* egy-egy vers, egy-egy pszichológiai vagy ontológiai problémáját gyakran más-másként véli megoldani, s esztétikai erejét is más-más alkotásmódja jegyében megragadni. Szabolcsi teljesen toleráns azokkal, akiknek vélekedésében az övétől eltérő lényeges kérdést lát: lehet, hogy az övével egyenértékűek, vagy éppen hozzájuk képest többletet is adók ezek. S ez nagyon is helyes: egy-egy nagy vers, egy-egy nagy műalkotás mindenkor és mindenkinek sugallhat mást, mint amit egy másik szemlélőnek, másik befogadónak. Éppen ez a valódi *pluralitás*, mely elfogadja, hogy egy jelentős műalkotás minden szemlélőjének, befogadójának mond valamit – bár nem ugyanazt, a lét lényegét illetően: hiszen ez az igazán nagy művek titka, tulajdona.

József Attila életének és művének ez a négy súlyos kötetű rajza, kivált az utolsó, Szabolcsi toleranciájáról, más szemléletek iránti megengedő, elfogadó magatartásáról tanúskodik. Szinte minden nagy versénél egy-egy mástól származó értelmezést, poétikai magyarázatot is előad, mégpedig nem vitázóan, hanem mint ugyancsak lehetséges értelmezést.

Ez a negyedik kötet – *Kész a leltár* – ennek a vállalkozásnak, s tán Szabolcsi munkásságának a legmagasabb (vagy mondjuk így) egyik legmagasabb pontja. S akaratlan és jogos vita azokkal az irodalommagyarázókkal, akik úgy vélik, hogy különböző nyelvi, szerkezeti, kép- és hangzat-, asszociációs és mnemikus és hasonló elemek segítségével, egybeforrasztásával meg tudják adni a vers egyedüli, teljes és kizárólagos jelentését. Holott ahány olvasónak, ahány lélektani, léttani, nyelvbirtoklási, művelődésfokozati, élményszerzési s -szükségleti (s még egy sor hasonló tényező) állapotában kerül a vers befogadásra, annyi értelművé válik; többnyire hasonló, de nagyon ritkán azonos jelentésűvé és élménykiváltó funkciójává, hatásává. A valódi versolvasó egyébként sem elsősorban a versépítésben kíván gyönyörködni, belőle élményt szerezni, hanem a létről, az életről, az ember világáról valódi művészettel értéstöbbletet szerezni. Csak ha ezt megkapta a verstől, utána tartja érdemesnek eszközei erejének mibenlétét kutatni. A vers éppen ezért áll a nyelvi művészetek közül legközelebb a zenéhez. S ki az, aki határozottan és cáfolhatatlanul megmondja, hogy egy Beethoven-szonáta mit jelent, mégpedig mindenki számára. Vagy akár egy szöveges daléit, vagy egy tárgycímet viselő zenekari darabét, mondjuk, Richard Strauss *Eulenspiegel*ének vagy a *Tod und Verklärung*jának jelentését.

Am nagyon méltánytalanok lennénk, ha – kétségtelen fő műve mellett – nem szólnánk részint elméleti, részint összehasonlító s külföldi irodalmakról szóló munkáiról. S nem említenénk a hazai s a nemzetközi életben vállalt szerepeit. Értekezletet nyit s foglal össze, irodalmi társaságok elnökségét, tagságát vállalja, és külföldi konferenciákon képviseli a hazai irodalmat.

Ilyfajta tevékenységéből hadd említsünk egyet nyomatékka. Amikor végre a hetvenes évek második felén s a nyolcvanasok elején a hivatalosak közül is többen kezdték belátni, hogy tarthatatlan az az irodalomoktatás, az az irodalmi értékbecslés, az az irodalominterpretáció, mely addig szinte mozdíthatatlan dogmaként nehezedett a tanárookra, s termékettlenné, képtelenül leszűkítetté, befogadhatatlanná tette az irodalom esztétikai erejét és értékeit, ő egy teljes napi ún. *pártközponti* vitában, *barátaival szemben*, azok mellé állt egyértelműen, akik a dogmákká merevült elveket, a halottá ideologizált műveket végre szabadon magyarázhatóvá, befogadhatóvá kívánták tenni, s ama jelentős írók műveit is be kívánták vonni, akiket addig politikai megfontolások alapján kizártak. S hogy mennyire szeretett a művészi élményben osztozni, arra egy példát. Együtt voltunk Berlinben; nekem haza kellett jönnöm; ők Hédivel, feleségével maradtak. Hét végén az egyetemen találkoztunk. „Milyen kár, hogy nem maradhattál; ennyi gyönyörű Caspar David Friedrichet nem lehet még egyszer együtt látni.”

Munkásságát mind itthon, mind külföldön kitüntetések sorával ismerték el. S ami még ennél is több: óráit hallgatói kivételes látogatottságban részesítették. Egy tanár, egy előadó, egy tudós számára alighanem ez a legnagyobb elismerés.

Szörényi László: *Studia Hungarolatina*
Tanulmányok a régi magyar és neolatin irodalomról

Szörényi László tudományos munkássága több mint három évtized óta jól ismert mind az irodalomtudomány, mind pedig rokonszakmái (történetírás, klasszika-filológia, italianisztika, egyháztörténet stb.) előtt. Már kandidátusi értekezése is – melynek eredményeit nagyjából *Hunok és jezsuiták* (Bp., 1993) című könyve tartalmazza – korábban teljes mértékben elhanyagolt szövegtudományra irányította a figyelmet, amikor a magyarországi latin nyelvű kora újkor eposzok eszmeiségét és formavilágát mutatta be. Neolatin kutatásait azóta továbbfejlesztve, nemzetközi konferenciák egész sorának aktív résztvevőjeként kamatoztatta kivételes nyelvtudását. Most közreadott tanulmánygyűjteménye a magyarországi latin grammatika, poézis és historiográfia egyes kérdéseire irányuló kutatásainak eredményeit adja közre. Aligha szorul bizonyításra, hogy a téma elsőrendű fontosságú, a korai újkor latinitása ugyanis köztudottan szerves része az irodalomtörténetnek Európa-szerte, az ilyen tárgyú nemzetközi konferenciák száma ugrásszerűen megnövekedett az utóbbi két évtizedben. Igazat kell adnunk Szörényinek, amikor arról szól, hogy a neolatin írásbeliség Kelet-Közép-Európában még nagyobb szerepet játszott, s időben is tovább hatott, mint Nyugaton, így ennek számontartása nélkül csonka lenne múltunk szellemi értékeinek recepciója. E hiány pótlásáért éppen ő tett legtöbbet az utóbbi évtizedekben: mintegy 40 tanulmánya jelent meg idegen nyelven, nagyrészt külföldön, rangos fórumokon, olasz nyelvű tanulmánykötete pedig nemrég jelent meg (*Arcades ambo. Relazioni letterarie italo-ungheresi e cultura neo-latina*, Rubettino, Róma, 1999), jelen kötet több fejezete ebben olaszul olvasható.

Noha a most közzétett kötet tanulmányai különböző szerzőkről, különböző alkalmaakra íródtak, nem véletlen, hogy végül is koherens egységgé voltak szervezhetők. A témák között az összetartó erőt nemcsak a vizsgált szövegek közös nyelve, a latin biztosítja, hanem a tárgyalt szerzők közös műveltsége, a klasszikus antikvitásból táplálkozó humanista erudíció is. Szörényinek szinte minden ponton van új mondanivalója: egyes értekezései filológiai újdonságot, újonnan előkerült szöveget mutatnak be, másutt ismeretlen kapcsolattörténeti részletekre irányítja rá a figyelmet, ismét másutt régi, megcsontosodott vélekedéseket tud helyesbiteni, árnyalni vagy éppen az antikvitás és a korai újkor műveltségének eddig észre nem vett összefüggéseire, az előbbinek az utóbbit tápláló hajszálereire világít rá. Megállapításai és eredményei közül ezúttal csupán néhányat említhetünk, a kutatói módszer legfőbb sajátosságait néhány példával talán így is sikerül jellemezni.

Mindenekelőtt arra célszerű utalnunk, hogy Szörényi példamutató módon tudja összeegyeztetni a nemzetközi tudományos trendeket és a magyar irodalom- és esz-

metörténet tanulságait, ez utóbbiakat szinte minden esetben a megfelelő európai kontextusban helyezi el. Tanulmányai nemcsak a hazai, hanem a külföldi olvasó elvárási horizontjára is mindig figyelemmel vannak, s különösen az olasz, osztrák és szlavisztikai kutatás számára tartalmaznak fontos adatokat és összefüggéseket. Ez már csak azért is említésre érdemes, mert a hazai tudományos közéletben sajnálatos módon nem tudatosodott eléggé, hogy korántsem elég egy hungarológiai tárgyú tanulmányt idegen nyelvre lefordítani, ha azt nem illeszti be a szerző az európai összefüggésrendszerbe s nem kapcsolja be a nemzetközi szakirodalom hálózatába, akkor nem lesz visszhangja. Szörényi azok közé tartozik, akik ezt jól tudják és érvényesítik, helyes arányt alakítva ki hazai és nemzetközi jelenségek tárgyalása között, elkerüli a szélsőségeket, nem ragad le a külföldi eredmények pusztá magyar nyelvű visszamondásánál, de nem is zárkózik be a hazai hagyományba, noha túlnyomórészt magyarországi jelenségeket elemez.

A kötet első írása az 1440 körül keletkezett Jókai-kódexről, az első magyar nyelvű kéziratok könyvről szól, s az abban található Szent Ferenc-legenda latin mondáinak (főként az *Actus beati Francisci* és a *Speculum perfectionis* című kompilációknak) tanulmányozásával megállapítja, hogy a magyar szöveg szerzője aligha csupán fordító volt, sokkal inkább olyan literátor, aki a magyar nyelvű legenda struktúráját – többféle szöveg ismeretében – önállóan alakította ki. A ferences devóció korabeli szövegeinek alapos filológiai vizsgálata s a kiterjedt külföldi szakirodalom (Manselli, Brooke, Cambell szövegkiadásai és tanulmányai) eredményeinek figyelembevételével jutott Szörényi erre a következtetésre, amely lényegében a magyar Ferenc-legenda irodalmi rangemelése, még akkor is, ha a szerző neve sajnálatos módon mindmáig ismeretlen.

Az újabb történettudományi álláspontokkal összhangban áll Szörényinek azon törekvése, amely a Hunyadi-, Jagelló- és Habsburg-ház közép-európai hatalmi vetelkedésének erőterében mutatja meg a politikai töltésű szövegek célzatosságát, hatóerejét, s azt az intertextuális szövevényt, amelyben ezek működtek. Több esetben tud bemutatni olyan külföldi szerzőt, aki nem állt élő kapcsolatban Magyarországgal, így személyes elfogultság és érdekelttség nélkül írt róla. Ez a helyzet Michele Ricci művével (*Historia de regibus Ungariae*, Milano, 1506), amely különleges helyet foglal el a Mátyás-kultusz történetében, hiszen a liviusi stílusú nápolyi történetíró – nyilvánvaló Beatrice-pártolása révén – az elsők között teremtette meg a mitikussá növelt uralkodóképet, a Hungaria aranykorát fémjelző király historiográfiai alakját, amely azután majd később, Mohács után vált általánossá a magyar politikai és irodalmi köztudatban.

Míg Ricci bőven ír Magyarországról, addig egy másik írás témája – Marin Držić és a raguzai-dubrovnikai humanisták városdicsérő poézise – első olvasásra nem tűnik magyar vonatkozásúnak, kevéssé látszik a *studia hungarolatina* körébe vonhatónak, hiszen a dalmáciai városi közösség cívisöntudatának laudációja sajátosan helyi kötődésű. Egy Janus-párhuzamra, a nemzeti krisztológia megjelenésére ugyan utal Szörényi, úgy véljük azonban, itt még néhány hasonlóságra érdemes lenne utalni. Janus váradi búcsüversére például, mivel végeredményben az is a *laus urbis* egy változata, s további hasznos tanulságokkal szolgálhatna a Várad, illetve Dubrovnik magasztalására alkalmazott retorikai arzenálnak komparatív vizsgálata is. Ilyen módon persze ez a tanulmány nem csupán jelentős hozzájárulás a kroatisztika neolatin ágá-

nak kutatásához, hanem a janusi életmű összehasonlító szempontú vizsgálatának is ösztönzője lehetne.

A kora újkori magyarországi latin irodalom témái közül nem hiányozhat Sylvester János úttörő jelentőségű munkájának, *Grammatica Hungarolatina* címmel kiadott tankönyvének méltatása, így érthető módon olvasható itt az a tanulmány, amely eredetileg a mű facsimile kiadásához készült (1989). Ennek summázataként írja Szörényi, hogy „szinte Sylvester az egyetlen, aki össze tudta egyeztetni ragaszkodását az évezredes latin hagyományhoz, valamint hazájának és anyanyelvének a felfedezés izgalmával átfűtött szerelmét” (31.). Abban kétségtelenül igaza van e minősítésnek, hogy Sárvár-Újsziget tudósa élen járt e téren, az viszont némi túlzás, hogy „egyetlen” lett volna, hiszen a XVI. századi Magyarországon még számos tudós fáradozott a klasszikus-antik és a hazai-anyanyelvi műveltség összeegyeztetésén, ha ezt nem is nyelvtan, hanem egyéb műfajok terén tették (Oláh Miklós, Zsámboky János, Baranyai Decsi János és mások).

A továbbiakban egy tanulmány tárgya latin nyelvű iskoladráma. A *Ladislaus Hunyady* című tragédia kéziratát Szörényi fedezte fel a szegedi Somogyi Könyvtárban (H. B. 157. sz. jelzet) ő adta közre a szöveget is (ItK, 1989, 683–705.). A részletes elemzés nem kis meglepetést tartogatott, kiderült ugyanis, hogy a jezsuita szerző munkája a református Bessenyei György egyik művének forrásul szolgált.

Több ponton Szörényi olyan kutatásokat kezdeményezett, amelyek a szó szoros értelmében úttörő jelentőségűek. A felvilágosodás korának neolatin poézisét például három tanulmányban is áttekintő igénnyel vizsgálja. Ennek a (nagyreszt árkádikus) költészetnek legnagyobb ívű áttekintése (*Latin költészet 1770 és 1820 között*) európai körképet vázol fel, kijelölve a főbb témákat, költőket és műfajokat. Az impozáns áttekintés magyarul mindenképp újdonság, ilyen átfogó igényű bemutatás mindmáig nem készült e tárgykörben. Egyik-másik téma esetében viszont talán még több magyar vonatkozás is említhető lenne. Így például Faludi *Tarka madár* című verse is beilleszthető abba a motívumtörténeti sorba, amelyet Szörényi felvázol Manzoni *Volucres* (Madarak) című költeménye kapcsán. Ha már a XVII. századi francia jezsuita Pierre Sautel elégiájától kezdve Arany allegóriáján át Baudelaire *Albatrosz*áig kísérjük figyelemmel a rab madár költői képét (101.), akkor talán a magyar jezsuita rokokó versjátéka is itt említhető, legalábbis mint a toposz egy elágazása. Ez a tanulmány egyébként terjedelmes bibliográfiája révén is jó alapot, felbecsülhetetlen értékű segítséget nyújt a további kutatás számára.

Egy megoldatlan filológiai kérdés vetődik fel a *Latin nyelvű Árkádia Magyarországon* című alfejezetben. Itt Gánóczy Antal személyét Szörényi teljes joggal emeli ki a magyar árkádikus költők sorából, őt Floridenus Meonius néven választották arcasszá 1779-ben (az én adatom szerint 1780-ban), sokirányú írói munkásságot fejtett ki, tagja volt a kalocsai *Analecta poetica* szerzői körének. Miként azonban arra már másutt (Bitskey István, *Hungariából Rómába*, Bp., 1996, 177.) is utaltunk, a római Collegium Germanicum Hungaricum matrikulája (Veress Endre pontos, szöveghű kiadásában) csak egy *Carolus Josephus Gánóczy* nevű alumnust tart nyilván, aki 1724–1790 között élt s 1745–1749 között tanult teológiát Rómában, majd váradi kanonok lett. Ezek az életrajzi adatok gyanúsán megegyeznek a Gánóczy Antaléival, logikusan merül fel a kérdés, hogy itt testvérekről lehet-e szó, vagy egy és ugyanazon személyről. Magunk aligha tartjuk hihetőnek, hogy a testvérek egyike (József Károly) tanult volna Rómá-

ban, s mégis a másikat, Antalt, aki viszont nem tanult az örök városban, választották volna Árkádia-tagga. Feltehetően egy személyről van itt szó, a keresztnév eltérésére (vagy cseréjére?) viszont nem tudunk magyarázatot adni, noha egy jeles magyar neolatin versszerző Árkádia-tag biográfiai adatainak tisztázása fontos lenne.

A neolatin historiográfia rendkívüli sokszínűségét, műfaji pluralizmusát illusztrálja az Esterházy Pál művét (*Az boldogságos Szűz Mária szombatja*, 1690) elemző tanulmány. A mariológia és a történetírás kapcsolatát első pillantásra akár meg is kérdőjelezhetnénk, Szörényi azonban részletes elemzéssel mutatja be, hogyan függött össze ez az első renden devóciós műfaj a főúri genealógia (s ennek révén a történetírás) kérdéseivel. Ennek az összefüggésnek az illusztrálására aligha lehetne alkalmasabb művet találni, mint Esterházy Pálnak az 1690-ben kiadott „máriás atlaszát” – hogy Szörényi szavait használjuk. Igazat kell adnunk neki abban, hogy a hercegi rangú szerző „a Mária-tiszteletet világméretű üdvtörténeti, illetve nemzeti üdvtörténeti perspektívába állítja” (42.), legfeljebb azt tehetjük hozzá, hogy az itt (egyébként joggal) említett Zrínyi-hatás bővebb kifejtést is megérdemelne. Magunk is úgy látjuk, hogy a reformáció zsidó–magyar párhuzamának és „választott nép” eszméjének katolikus megfelelője volt a Regnum Marianum gondolata, hiszen végső soron mindkét eszmekör az ébredező nemzeti identitás jegyében fogant, a konfesszionális gyökerű nemzeti történetsszemlélet megnyilvánulása, ezért a historiográfia kereteiben történő elemzése indokoltnak mondható.

Külön is említést érdemel az a tanulmány, amely a nyelvrokonság, őstörténet és epika felvilágosodás kori magyarországi jezsuita felfogását vizsgálja, s ezt ismét csak egy kuriózumnak számító latin kiadvány kapcsán teszi. A *Reflexiones* címmel 1709-ben Nagyszombatban kibocsátott libellus lényegében meglehetősen komikus dialógus egy Rómába vetődött kínai mandarin és keresztény kísérője között, s bőséges alkalom arra, hogy a kétféle gondolkodásmód szembesülhessen egymással. E könyvecske jele annak, hogy a kínai rítusvitának magyarországi lecsapódása is volt, ez viszont végül is összefüggésbe került a magyar őstörténetről szóló vitával, amely Cetto Benedek és Pray György között zajlott. Mint Szörényi megállapítja: „A Hell-Sajnovics–Pray-féle konstrukció, amely egyrészt a finnugor nyelvrokonság, másrészt a kínai forrású huntörténet jegyében, a kínainak, mint mátrixnyelvnek a feltételezésével a rákövetkező nyelvészszakmunkákat megosztotta és valóságos háborúság tört ki azért, hogy elválasszák a hunokat a finnektől, az irodalomban szerencsére nem így érvényesült” (81.). Ezt követően arra az álláspontra jut Szörényi, hogy Dugonics regénye, az *Etelka*, amely a honfoglaló magyarokat már a tiszta monoteizmus képviselőinek teszi meg, végeredményben „a jezsuitáknak a kínai vallásról formált képe alapján” alakítja ki a „magyarok Istene” képzetét. Merész, de filológiai alátámasztott gondolatvezetés ez, amely a „kínai szál” bekapcsolásával kétségtelenül új, eddig figyelembe nem vett összefüggésre irányítja a figyelmet, s egyben a magyarországi historiográfiai gondolkodás nemzetközi kontextusát rajzolja meg határozott vonásokkal.

Nincs terünk most arra, hogy Szörényi valamennyi eredményét méltassuk, azok már eddig is számos hazai és külföldi visszajelzést kaptak, az általa vizsgált kérdésekről az ő tanulmányai nélkül ma már nem lehet érdemben szólni. Munkája azt is példázza, hogy az irodalmi szövegekben megfogalmazott eszmék közül igen sok még a számon nem tartott, szintéziseinkbe kellő mértékben be nem épített, feltárára

váró részlet, s ezek közül többnek hosszú időre szóló, esetleg máig érvényesülő hatása elkerülhetetlenné teszi a velük való szembenézést. Szörényi ezt magas fokon végezte el, munkájának hasznossága több tudományág számára is nyilvánvaló. Bőséges új ismeretanyagot és nemzetközi szempontból is figyelemre méltó megfigyelést ad közre mostani tanulmánygyűjteménye. Érződik az egyes írásokon, hogy azok eredményeit szerzőjük számos hazai és külföldi konferencián mutatta be, a jegyzetek mutatják, hogy az ott elhangzott kiegészítő javaslatok beépültek a szövegek végső változatába, így szinte minden elemzés jelentős mértékben vált gazdagabbá s árnyaltabbá, híven tükrözve a nemzetközi tudományos eredményeket és színvonalat. Szörényi írásai nyomán markánsan bizonyítottnak látszik, hogy a neolatin filológia semmiképp nem csupán „utóélete” az antikvitásnak, hanem önálló tudományág, amely az elmúlt évtizedekben nemzetközi méretekben, konferenciák során újraértelmezte önmagát és feladatait, s az európai anyanyelvű irodalmiságnak is táptalajává, szellemi gyökérzetévé vált.

(Kortárs Kiadó, Bp., 1999, 183 l.)

BITSKEY ISTVÁN

Lobkowicz-kódex 1514

(A nyelvemlék hasonmása és betűhű átirata bevezetéssel és jegyzetekkel)

A magyarországi nyelv- és irodalomtörténeti kutatás immár több mint százötven éve fontos feladatának tekinti, hogy középkori és későbbi szövegemlékeinket a kutatók és a szélesebb érdeklődő közönség számára hozzáférhetővé tegye, sőt a szakmai és technikai követelmények és lehetőségek változásával esetenként újra kiadja.

Ebben a folyamatban a Döbrentei Gábor szerkesztette *Régi Magyar Nyelvemlékek* öt kötete (1838–1846, 1888), a Volf György nevével fémjelzett *Nyelvemléktár* tizenöt kötete, az 1942-ben Szabó Dénes által indított *Codices Hungarici* és az 1957-től megjelenő *Magyar Nyelvtörténet Forrásai* című sorozatok után és mellett fontos állomást jelentenek a *Régi Magyar Kódexek* kötetei. A szélesebb olvasóközönség körében kevésbé, de a kutatók által jól ismert sorozat köteteként látott napvilágot a *Lobkowicz-kódex* hasonmása és betűhű átirata Reményi Andrea és kutatótársai munkája nyomán.

Az ELTE Magyar Nyelvtörténeti és Nyelvjárástani Tanszéke és a Magyar Nyelv-tudományi Társaság kiadásában megjelenő, latin és magyar nyelvű kéziratokat egyaránt közreadó sorozatnak már az első darabja tükrözte a kiadás egységes elveit. A *Könyvecse az szent apostoloknak méltóságokról 1521* előszavában (Bp., 1985). Pusztai István megindokolta az új sorozat indításának szükségességét: „a nemzeti kincseink és kultúránk iránt egyre növekvő és mind általánosabb érdeklődés, nemkülönben a tudományos érdek” tette indokoltá, hogy a *Codices Hungarici* kötetei mellett megindítsák az új sorozatot is.

Az egységes alapelvek legfontosabbika volt, hogy az elsősorban tudományos érdeket szolgáló hasonmás kiadás mellett nem mondtak le a betűhű átirat közléséről sem. A szövegközlések előtti bevezetések pedig a kódexek részletes leírása során mutatták

azokat a problémaköröket, amelyeket a közreadóknak minden esetben számba kellett venniük. A 22. kötetként megjelent *Lobkowicz-kódex* kiadása is alkalmazkodik a fenti alapelvekhez.

Bár a kódex első betűhű átíratát – nem sokkal a megtalálás után – Volf György a *Nyelvemléktár* XIV. kötetében a *Batthyány-* és a *Czech-kódexek* társaságában már közzétette (Bp., 1890), a jelen kiadás teljes mértékben indokolt. Egyrészt, mert a gazdagon díszített kódex majdnem ötszáz év elteltével kerül a kutatók és az olvasók elé, hiszen a múlt századi felfedezés ellenére facsimile eddig még nem került kiadásra. Másrészt, mert a Volf által alkalmazott egységesítő betűhű átírat helyett a tudományos eredményeket és a scriptorok eltérő írásmódját messzemenően figyelembe vevő szövegkiadás született meg. (Azt már nem is említve, hogy mára a *Nyelvemléktár* kötetei is nehezen hozzáférhetővé váltak.)

A *Lobkowicz-kódex* már a XIX. század végén az érdeklődés középpontjába került. A megtaláló Csontos János a *Magyar Könyvszemle* 1879. évfolyamában számolt be egy 1585-re datált, imádságos könyvként számon tartott ismeretlen magyar kódexről, amelyet csehországi kutatásai során vehetett kézbe herceg Lobkowicz Mór raudnitz-i könyvtárában. (A kódex azóta is az Amerikában élő Lobkowicz család birtokában van – tudhatjuk meg az előszóból.) Csontos elsőként adta a tulajdonosról általa elnevezett kódex pontos bibliográfiai leírását, kitért annak külső megjelenésére, a másolók számára, a különböző másolók által készített részek keletkezési idejére, és több részletet is közölt betűhű átíratban, illetve néhány lap hasonmását is közzétette.

Volf György a *Nyelvemléktár* XIV. kötetének előszavában ugyancsak részletesen ismertette, részben egyetértve a felfedező következtetéseivel, részben cáfolva azokat.

A Volf-féle kiadás nyomán fellendülő érdeklődés elsősorban nyelvészeti volt, de részletes leírások születtek a kódex tartalmára, esetenként forrásaira vonatkozóan is. A kódex iránt megmutatkozó tudományos érdeklődés az 1930-as évek után is állandónak, ugyanakkor nem túl élénknek mondható, egészen az utóbbi évtizedig, a jelen kutatásokig.

A folyamatosan megnyilvánuló figyelem következtében abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy egyfelől láthatjuk a kódex kutatásának fontosabb állomásait, másfelől nyilvánvalóbbá válhatnak számunkra azok az új szakmai eredmények, amelyeket Reményi Andrea a kiadás előszavában összefoglal.

Az előszónak egyrészt – ahogy említettük már – igazodnia kellett a sorozat szempontjaihoz, másrészt a bevezetések „műfaji” sajátosságaihoz. Ennek ellenére, vagy inkább ezzel együtt Reményi Andrea minden fontos filológiai adatra és problémára kitér. A megtalálásra, őrzésre, kiadásokra vonatkozó legfontosabb tudnivalók után a kódex eddigi legrészletesebb leírását adja, korrigálva Volfnak a terjedelemre vonatkozó megállapításait, illetve jelezve azokat a kérdéseket, amelyekre majd csak egy szakszerű restaurálás nyomán lehet választ adni.

Az újabb kutatások egyik fontos eredménye, hogy a kódex másolását öt személynek tulajdonítják. Csontos négy (esetleg öt), Volf három másoló kezét feltételezett, azonban a kódex hangjelölésére és helyesírására vonatkozó vizsgálatok igazolni látszanak a – valószínűleg műhelymunkát végző – scriptorok ötös számát.

A kérdés természetesen összefügg a kódex keletkezésének időpontjával, amely tekintetében Reményi Andrea Volf álláspontját erősíti meg, aki az egész kódex írását

1514-hez teszi közel, megkérdőjelezve Csontosinak azt a feltevését, hogy a legrégebbi részek a XV. század végén, a legfiatalabbak pedig 1513–1521 között íródhattak.

Ugyancsak megerősítették a kutatások a kódex ferences rendi kötődéséről kialakult nézetet, amelyet egyébként a kódex tartalma is igazol. A másolók (és nem a fordítók, illetve a szerzők) feltehetően klarissza apácák lehettek, és maga a kódex is egy klarissza apáca-fejedelemasszony számára készülhetett. Ennél közelebbit a *Lobkovicz-kódex* esetében sem tudhatunk a létrehozókról.

A vegyes tartalmú kódex tartalmának számbavétele, párhuzamos helyek keresése a megtalálás pillanatától kezdve a kutatás fontos részét képezte, de történetek lépések a források számbavételére is. Jelen kiadvány bevezetésének fontos része, hogy a 29–41. oldalakon Reményi Andrea könnyen áttekinthető táblázatban veszi számba a kiadvány teljes anyagát, annak latin forrásait és a magyar kódexekben előforduló párhuzamos helyeit. Ennek rövid információit egy szöveges rész is kiegészíti, pontosabb információkat adva a források, illetve párhuzamos helyek és a *Lobkovicz-kódex* egymáshoz való viszonyáról. A források jelentős részét – ahogy a táblázatban feltüntetett szakirodalmi hivatkozások is mutatják – már a múlt század végén, illetve a század első harmadában feltárta a kutatás, elvéve azonban újabb azonosítások is találhatók (Lőkös Péter, 1996, MKSz, 356–358.; Szabó Flóris, ItK 1964, 681–690., uő, ItK, 1967, 163–167.).

Ezen adatok mutatják leginkább a kódex irodalomtörténeti jelentőségét. Bár a bevezető tanulmány alig hangsúlyozza a kutatási feladatokat, mégis nyilvánvaló, hogy ebben az irányban születhetnek további jelentős eredmények.

Irodalomtörténeti szempontból értékesek a Szent Ferenc és Szent Klára legendáriumából vett részletek, Szent Fruzsina és Szent Elek legendája, a Szent Bonaventura, Kempis Tamás és Temesvári Pelbárt műveiből vett elmelkedések és példák, az „unikornis példája” és az „embernek három fő ellenségéről” szóló tanítás.

A források és párhuzamos helyek kapcsolatának vizsgálata további fontos adalékokkal szolgálhat középkori irodalmunk történetéhez, az európai keresztény kultúra magyarországi jelenlétéhez. Megvilágíthatják a hagiográfiai és misztikus irodalom jelenlétét kódexirodalmunkban, az imák, könyörgések, himnuszok fordításait, kapcsolódását az egyházi liturgiához, hozzájárulhatnak a kódexeink közötti összefüggések tisztázásához, de rámutathatnak magának a *Lobkovicz-kódex*nek a belső összefüggéseire is.

Sokan és sokszor leírták már, hogy a szövegkiadások, a szövegkritikai munkálatok nagy gondosságot és precizitást, következetességet és igényességet, nem utolsósorban pedig alázatot követelnek. A *Lobkovicz-kódex* jelen kiadásával kapcsolatban valamennyi filológus erényt felemlíthetjük, sőt a kiadvány cáfolni látszik azt az egyébként helytálló vélekedést, mely szerint „az utóbbi években a magyar könyvkiadás szakmai színvonala általános romlásnak indult” (Bertényi Iván, ItK, 1998, 1–2, 263.) (Kár, hogy éppen a címdoldalon fordul elő egy sajnálatos gépelési hiba...) A sorozat kezdeti köteteinek szerényebb kivitelével szemben a munka külső formátuma is igényesebb, szebb.

Az eredeti kódexet ez a kiadás természeténél fogva nem reprezentálhatja, így tudományos nyeresége is más. Mi teszi fontossá a kiadványt? A fentebb említetteken túl fontos mindenekelőtt abban az értelemben, amelyben minden textológiai munka: olyan autentikus szöveget ad közre, amely a további nyelv- és irodalomtörténeti,

illetve egyéb kutatások alapjául szolgálhat, és egyben ösztönözhet is a közzétett szövegek további feldolgozására – a facsimile és a betűhű átírás együttesen a tudományos feldolgozás alapjává válhat. A betűhű átíráshoz tárgyi és nyelvi magyarázatokkal szolgáló jegyzetek is csatlakoznak, az előszót pedig egy 57 tételből álló bibliográfia zárja.

Még nagyobb nyeresége lehet a kiadásnak, hogy a tudományos kutatások szűkebb körét átlépve a betűhű átírás alapjává válhat egy mai helyesírású átírásnak, amely közvetítheti a kódex tartalmát az iskolai oktatás és a régi magyar irodalom iránt érdeklődő, laikus olvasóközönség felé.

(Budapest, Argumentum Kiadó–Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1999, 755 l. Közveteszi, a bevezetést és a jegyzeteket írta Reményi Andrea.)

D. TÓTH JUDIT

Kölcsey Ferenc Minden Munkái. Szépprózai művek Sajtó alá rendezte Szilágyi Márton

Külsejével, belső címlapjával, egyszerű, de kicsit immáron régiesnek ható főcímével egyaránt tekintélyt sugároz ez a kiadvány. És csak kicsit lejjebb, a kevésbé feltűnő bal oldalon veheti észre az olvasó, hogy kritikai kiadást tart a kezében. Valójában tehát egy sorozat első darabját, amelyet még hasonló kötetek fognak követni, majd szépen sorakoznak a könyvespolcokon. De ezt sem jelöli semmi, szerencsésen tartózkodik a számozás hivalkodásától, amely szervező elv, illetve a mögötte meghúzódó logikai előfeltevések keresésére ösztönözheti a szofisztikált elmét. Nevezetesen, hogy egy bizonyos számtani sornak miért ezen a pontján helyezkednek el ezek a szövegek?

A kritikai kiadásokat a szakma csendje szokta körülvenni, és ez a csend idővel csak növekszik. Bizonyos értelemben annál jobb, minél nagyobb ez a csend: ha ugyanis használják ezeket a szövegkiadásokat, lassan lecserélődnek a tudományos hivatkozások sorából a korábbi kiadások és helyüket elfoglalják az új szövegkiadások. A szakmai közleményeket figyelve az 1960-as Szauder-féle kiadás tekinthető meghatározónak; egyben leginkább ez a hivatkozási index jelzi valamely kiadás szakmai rangját is.

Abból mindenesetre, amit a *Beköszöntő* Kölcsey Ferenc Minden munkáinak kritikai kiadásához című, Szabó G. Zoltán sorozatszerkesztő által jegyzett *alkalmi* írásából tud meg az olvasó, világossá válik, hogy ez a kötet valójában egy régóta várt, régóta időszerű életműkiadás első darabja. Értésülhet az olvasó a tervezett kötetek tagolásának nagyobb egységeiről, a nemzeti klasszikusok eddigi kiadási hagyományához képest várakozással veheti tudomásul, hogy mindaz a kevésbé látványos munka, amelyet a Kölcsey kiadást készítő kutatócsoport már évek óta végez a szövegkiadásokon túl kiegészítő kötetekben „kéziratkatalógus, bibliográfia és életrajzi kronológia” (6.) közrebocsátását is eredményezni fogja. Egy részletesen annotált, a különböző kötetekre vonatkozó kereszthivatkozások által hatékonyra tett „kézikönyv” a szélesebb közönség számára is használhatóvá teszi azt a rendkívüli mennyiségű kutatási eredményt, amelyet ez a kritikai kiadás már felszínre hozott és fog még hozni. Ugyanis

megcsontosodott olvasatokat, datálási és értelmezési hagyományokat szűk, tudományos fórumoknak szánt kiadványok bármennyire is meggyőzően vitázó és döntő érveket felsorakoztató publikációi nagyon nehezen, csak igen-igen lassan fognak megváltoztatni. (Nagyon alaposan feltárt példája ennek *A' karpáti kincstár* esete, a tévedésből felbukkanó 1833-as keletkezési év bizonyítására talált érvek bemutatásával, illetve Kölcsey prózafejlődési koncepciójába történt beépítése; lásd 233–238.)

Hálátlan feladat a sajtó alá rendezés, különösen hálátlan a kritikai kiadás gondozása, hiszen ebben az esetben nem egyszerűen a szöveg *megtisztítása* a feladat, az elhomályosult helyek, a hibák kijavítása, hanem az adott szöveggel kapcsolatban rendelkezésre álló különféle ismeretek archívumának létrehozása is. Szilágyi Márton szöveggondozása példaértékű, textológusi és filológusi felkészültsége és tájékozottsága által munkája a szövegek hozzáférhetőségét biztosítja. Megengedő és körültekintő érveléssel igyekszik elkerülni, hogy feltételezésekbe bocsátkozzék, azonban a kellő információ hiányában bizonyos pontokon ez is elkerülhetetlenné válik.

Különösen fontos munkaszervezési újítása ennek az 1991-ben kezdődött, Dávidházi Péter és Szabó G. Zoltán által vezetett és koordinált műhelymunkának, hogy az egyes kötetek előkészítési munkálatai egymással párhuzamosan folynak, és így lehetőség van az eredmények szinkrón feldolgozására a munkatársak mindegyike számára. A kritikai kiadások belső, gyakorlatilag elkerülhetetlen aszinkronitása mindig meghaladottá teheti a korábbi kötetekben helyet foglaló eredmények érvényességét, a szöveg leírásának utólagossága pedig azok használhatóságának mértékét csökkentheti. Arra az ellentmondásra utalok, hogy a tárgyszövegek (a szerző szövege) látszólag mindig többet *tudnak*, mint a hozzájuk kapcsolódó munkaszöveg (a sajtó alá rendező szövege). Mivel a sajtó alá rendező beszédét alárendeli annak a szövegnek, amelyhez képest a sajátját másodlagosnak, kommentárnak, jegyzetnek stb., röviden töredékesnek állítja be – akárcsak tudását. Ugyanis a maga ismeretei mindig csak részlegesekek, kiegészítésre szorulóak, sokszor bevallottan hiányosak vagy bizonytalanok, feltételezésekre támaszkodók. A szöveg ezzel szemben olyan entitásként jelenik meg, amely valamely feltételezett értelem-teljességet birtokol. Így olyan hallgatólagos feltételezés jelentkezik, mintha a szerző abszolút tudással rendelkezne mind a szöveget, mind annak lehetséges jelentését illetően.

Természetesen megkerülhetetlenül működnek szerkesztési, könyvészeti, kötetészeti stb. kényszerek is, amelyek problematizálása nem a textológiát érintő kérdés. Vagy alapvetően nem ilyen természetű problémákat vet fel. De persze nem kerülhető meg ez sem amiatt, mivel kontextust hoz létre valamely szöveg köré, noha e kontextusképzés elsődlegesen kanonizációs következményeket von maga után. A *Szépprózai művek* kötet olyan csoportot hoz létre a Kölcsey-munkák korpuszában belül, amely ezután már körülír egy alternatív szerző-alakot, és ezáltal valamilyen koncepcionálisan elkülönített beszélői pozíciót szigetel el. Mivel a filológiai érvelés hagyománya, a tudományág paradigmája szerint mindenkor a zártságra, az érvek belső hierarchizáltságára törekszik, ezért nem hagyhat szemantikai elvarratlanságokat bizonyításában. A *prózaíró* Kölcsey mint konzisztens szerző értelmezhetővé tételében két szempont versenyez egymással; igazából nem is verseny ez, hiszen az érvek súlya hierarchizálja viszonyukat. 1. Az egyik a keletkezéstörténet biografikus identifikációjából építkezik; érvrendszere a kulturális cserefolyamatok jegyében szerveződik, és elsősorban a levelezés adataira hagyatkozik: „A' csomókhoz volt zárva Heckenastnak árjegyzéke,

mit most kifizetnék, hanemha ugyan Heckenast' megszollításánál fogva reményem volna, hogy őt munkácskáimmal kifizethetem. Ha ez meg fog történni, jó; ha pedig nem, akkor pénzbeli kielégítésről teendek rendelést." (Kölcsey levele Bártfayhoz, Nagykároly, 1836. márc. 11., 214.) Ez a levélbeli szöveghely utal arra, hogy a Heckenasttól rendelt könyvekért Kölcsey „munkával”, nem pedig „pénzzel” fizet. Következésképp ezek a szövegek csereértékkel rendelkeznek, sőt keletkezésüket is ennek köszönhetik. Mindez a három novella esetében döntő jelentőségű érv. De már korábban, a két fiktív beszéd (*A' férj-ölő*, *A' gyilkos anya*) esetében is felbukkan egy szerződés kényszere. 2. A másik, az előző érv hatását gyengítő megállapítás alapvetően retorikai természetű. Ez szükségesnek tartja az értelemadás folyamatosságának visszaállítását a külső érvek (filológia) után a belső érv (retorika) alkalmazásával. A kötetbe felvett két beszédet szépprózai alkotásként kezelve előrevetíti azt az utat, mely szerint a törvényszéki beszéd genusához tartozó, alcímeikben (*Törvényszéki beszéd*, *Alperesi védelem*) szövegszerűen is jelölt munkák a fiktivizálódás irányába mutatnak.

Ennek nyomai a szöveg tárgy történeti feltárása által válnak hozzáférhetővé. A korabeli jogi eljárás processzusát bemutatva a sajtó alá rendező kellő mennyiségű és erejű érvet sorakoztat fel amellet, hogy tényleges bűnvádi eljárásban ezek a szövegek nem hangozhattak el. A fiktivizálódás feltételezése azért fontos valószínűsítő érv e két írás esetében, mivel a novellák felé mutatnak „előre”. Ugyanakkor a magyarországi jogi eljárás már eleve magába foglalja az elszakadás mozzanatát, mivel a védőbeszédnek sohasem hangzottak el, hanem írásban mellékeltek az ügy dokumentumaihoz. Tehát egy ilyen munka „elkészítése eleve nem oratori”, hanem „írói feladatot jelentett már kiindulásában is” (200.). Szilágyi Márton rendkívüli felkészültséggel és nem kevesebb kitartással vizsgálta meg ezek után annak érdekében a korabeli jogi perek listáját, hogy vajon felbukkant-e hasonló név (R. d. M.), vagy hasonló eset. Ennek hiánya megerősíti a beszéd fiktív jellegét, és ezután már lehetségessé válik a két témakör összekapcsolása, a párhuzamosságok feltételezése. Egyrészt tematikusan (*A' vadászlak*, *Éji temetés*), másrészt pedig a feltételezett értelem-kontinuumra való ráhagyatkozással: „Vagyis az író több műfajban is kísérletet tesz, hogy ennek a bűnnek megítélhetőségét, társadalmi, morális következményeit végiggondolja; s ebből a szempontból különösen *A' vadászlak* érdekes: ott ugyanis – Miller Teréz halála miatt – Andaháznak nincs lehetősége védőbeszédet mondani a vádlott mellett. Bizonyos értelemben tehát *A' gyilkos anya* a novella komplementerének is tekinthető, nem feledve természetesen a szűzség eltéréseit, hiszen emiatt a két, eltérő műfajú alkotás nem játszható egybe.” De a műfaji áthágások sorozata mégis, legalábbis hipotetikusán lehetségesnek látszik.

Izgalmas feltevést fogalmaz meg Szilágyi Márton *A' gyilkos anya* kapcsán: „...létezhetett egy olyan általános védőbeszéd-minta, amelyhez mindkét szerző igazodhatott” [ti. Kölcsey és Deák Ferenc]. Itt azonban hipotézisét nem ellenőrzi a szerző; ugyanis ha valóban létezett ilyen *minta*, akkor az valahol az oktatásban jelen is lehetett, valamilyen módon alakot is ölthetett, tehát feltárható lehet. Ha ez a *minta* létmódját illetően inkább architektuális természetű, akkor ismét más helyzet áll elő. Ebben az esetben ez az interpretáció által válik hozzáférhetővé, tehát épp a kereszt-hivatkozások – részben tehát a kötet szerkezete, vagyis a textológus munkája – hívják ezt életre. A textológus, aki a szöveget „körül írja”, vagyis jegyzeteivel, magyará-

zataival, feltételezéseivel, értelemtulajdonításaival, jelentéssorok előállításával és azok láncolatát szervezésével, az értelmezési hagyomány belső ellentmondásainak felszámolására irányuló szigorú és makacsul kitartó kísérletével a gondozott szöveget bevonja – végül is – az irodalomtörténet „hatáskörébe”. Ha szigorúbban gondolunk erre, akkor a textológus feladata – a szövegek kritikai kiadásának érvényben lévő szabályzata szerint, „hogyan rögzítse a szövegek lehető teljes és hiteles alakját, tárja föl keletkezésének idejét, helyét, körülményeit...” (Irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzata, összeállította Péter László, Bp., 1988, 7.) – arra irányul, hogy egy olyan alakzatot hozzon létre, amely megszólíthatatlanná válik saját tudománya számára. A szövegek olvasásmódjuk tekintetében elveszítik valójában önállóságukat, ráutaltak lesznek a textológus szövegeire, amelyek azonban csak részlegesen a textológuséi, maga ezeknek a szövegeknek pusztán a felügyelője. Az a hálózat, amelyet ily módon kialakít, arra a feltételezett értelem-kontinuumra hagyatkozik, amelyért a jelentések forrása szavatol. Vagyis mindeközben a szerző folyamatos szövegbe történő visszaírásával a szerzői autoritást kell szolgálnia. Azzal szemben is erre kell törekednie, ha a recepció már elkezdett egy ezzel ellentétes folyamatot.

Szilágyi Márton szöveggondozása körültekintő módon, a szövegek retoricitására történő állandó odafigyeléssel párosul. Kölcsény esetében különösen indokolt ennek szem előtt tartása: „A védőbeszédet a per folyamán talán felolvasták ugyan, ám az alkalmazott retorikai alakzatok elsősorban mégis egy írásos műfaj közéjébe illeszkedtek.” (200.) A textológus eme megjegyzése egyértelművé teszi, hogy a szövegek retoricitása nem vizsgálható a pragmatikai aspektusok feltárása és bevonása nélkül. Szilágyi Márton a textológiai apparátust ennek a feladatnak a jegyében alkalmazza, a *Kézirat*, *Megjelenés*, *Keletkezés*, *Szövegkritika* operatív fogalmai mellett megjelenik *Fogadtatás* is, amely a recepció feltárására irányul.

A kézírás elsődlegessége és az autográfia dogmája az írásképgyegységesítésében is megmutatkozik. Ha például a *Perényiek* című drámatöredék szövegét együtt olvasuk a *Szövegkritika* című megjegyzésekkel, kiderül, hogy mégsem olyan folyamatos, egynemű munka ez a darab, ugyanis a jegyzetekből rekonstruálható, mennyi az üres sor, a kihúzás, az olvashatatlanra tett, kitörölt sor a kéziratban. Ebben az esetben a főszöveg tipografizált írásképe láthatatlanná teszi azt a tényt, hogy egy fogalmazvány szolgál a kiadás alapjául, amelyet szerzője nem szánt kiadásra. Azokban az esetekben, amikor bizonyos értelemben a szerzői szándék(ok) ellenére kell szakmáját művelni a textológusnak, különösen élesen merülhet fel az *autoritás* kérdése. Hiszen az író ilyen esetekben sem a szerzőséget, sem a nyilvánosságot nem vállal(hat)ta – különböző okokból: nem fejezte be, meghalt, elégedetlen volt, meg akarta semmisíteni stb. Ilyen esetekben úgy tűnik, a kézirat ruházódik fel azzal az autoritással, amely valójában a szerző birtokolta autoritásból származik: *metonimikus* viszonyt hozva ily módon létre. Módszertanilag helyes, még ha praktikus szempontból megkérdőjelezhető is a *Perényiek* esetében az a megoldás, hogy a Gángó Gábor által 1995-ben felfedezett „autográf töredék-fogalmazvány” a *Függelékben* foglal helyet. Ugyanakkor sajátos helyzet állt ezzel elő; e helyzet implikálta felvetések által a textológiának bizonyos kérdésekre adandó válaszai eldöntetlensége válik láthatóvá. Több probléma felmerül ezzel a megoldással kapcsolatban, egyet kiemelve: a mű státusát illető feltevésekre kell felfigyelnünk. Így áll elő az a helyzet, hogy a *Szövegkritika* jegyzetei közé beépülnek a „töredék-fogalmazvány” nagyobb eltéréseket mutató részletei, a

közlés tautologikus, önsokszorozó elemeként. Ezeken a pontokon úgy épülnek be a jegyzetekbe az idézett részek, hogy autoritással ruházzák fel a forrásukat. Ugyanakkor ellene mond ennek a *Függelék*be való átutalás, amely csökkenti jelentőségét, illetve talán a mű eszméjének megőrzése miatt kerül kényszerűen erre a peremvidékre ez a szöveg.

Ezt az ellentmondást Szilágyi Márton is érzi, és jegyzetében az adott textológiai kezeken túlra mutató szándékot fogalmaz meg: „Itt jegyezni meg, hogy a K1 számos olyan törlést és betoldást tartalmaz, amely alapján a későbbiekben lehetővé válhatik a drámatörredéknek egy, a genetikus szövegkritika elvei alapján elkészíthető kiadása; jelen kötet ezt a feladatot nem tudta és kívánta vállalni.” (164.) Más módon, de a sajtó alá rendező szövegének és érvelésének „aláaknázásaként” jelentkezik az olyan eset is, amikor a kézirat „[n]em ismeretes”. Ugyanis ilyenkor felmerül az a kérdés, hogy ezek után az érvelés autoritása mire alapozódhat? Ha a kötetegész mint „tárgyszöveg” és „munkaszöveg” intertextuális hálózatát nézzük, akkor minél megbízhatóbb a sajtó alá rendező munkája textológiailag, annál határozottabban válik rekanonizáló erejűvé. Szilágyi Márton munkája pedig nagyon alapos, figyel a részletekre, de nem veszi szem elől az egészet sem. Textológusként – szándékosan vagy szándéka ellenére – egyúttal erős kanonikus olvasatot hozott létre, amely lassan, észrevétlen fogja áthatni a Kölcsey-filológiát. Nem elhanyagolható jelentősége van ennek. Kiadásának értékei észrevétlen beépülnek a későbbi kutatásokba, az előfeltevésekbe, az értelmezői konstrukciókba, és ha szerencsénk van, még talán előbb-utóbb a népszerű kiadásokban is figyelembe fogják venni. Többet túlzás volna remélni.

Még egy apró megjegyzést szeretnék tenni mindössze: így például nem látszik indokoltnak, noha igen hasznos minden érdeklődőnek az a gazdag, Gángó Gábor kutatásai által feltárt bibliográfiának az átvétele és a közlése, amely a 229–231. oldalakon található. Ennek magam is – egyéb okok miatt – őszintén megörültem. Megjegyzésem elvi természetű volt.

Végezetül, ha kritikai kiadásról van szó, különösen fontos még egy közreműködőről említést tenni: a lektorról, akinek munkája láthatatlanná válik a végső produktum szempontjából, akárcsak a kritikai kiadás maga, amely hasonlóképpen akkor használható, ha maga észrevétlenné válik. Fried István nevével nemcsak lektori minőségében találkozunk gyakran az olvasó a kötetben, hanem a Kölcsey-filológia szempontjából alapvető jelentőségű tanulmányai és közleményei okán is. Azt hiszem, illendő az ő nevét is megemlíteni – a köszönet jegyében.

Sajnos, a tördelőszerkesztő figyelmetlensége olyan szépséghibát hagyott a kötetben, amelyet a számítógépes kiadványszerkesztő szokott okozni. Valamilyen rejtélyes okból az s előtti aposztrófot makacsul a feje tetejére állítja. Könnyen és gyorsan helyre lehet állítani egyébként ezt az apró pontatlanságot; magam is találkoztam vele tördelő-szerkesztő munkát végezve. Ez a grafikai jel a magyar írásrendszerben egyébként nem létezik, Kölcsey korában sem használták tudtommal. Megfigyeléseim szerint néha, viszonylag ritkán a szedő hibájából régen is előfordult. Ez a kötet azonban új jelként vezette be azáltal, hogy visszaírta a Kölcsey-szövegekbe ezt a lappangó, „alternatív hagyományt”. De ez már nem textológia; és mire ezt az írást nagy nehezen befejeztem, megjelent a sorozat újabb kötete. Most elkezdem azt olvasni.

(Bp., Universitas Kiadó, 1998.)

BORBÉLY SZILÁRD

Margócsy István: *A romantikus Petőfi*

A szerző ígéretes alcímmel látta el könyvét: *Kísérletek*. Ígéretes, mert végre nem kinyilatkoztatásokat kapunk a magyar irodalom legtöbbször interpretált életművéről, hanem új szempontokat érvényesítő, új kérdéseket megfogalmazó írást, amelynek elolvasása után az olvasók talán újra kezükbe veszik a Petőfi Összest. Az *Előszó*ban Margócsy beismeri, néha bizony élesen fogalmaz, amikor mérleget készít a Petőfi-utóélet korábbi fejezeteiről, ám abban igaza van, hogy udvariaskodásból nem születik semmi, ami meg tudná újítani a Petőfi-kutatást. Például nem gondolnám, hogy a romantikakutatás jobban le volna maradva, mint, mondjuk, a régi magyar irodalom bármelyik területe az utóbbi száz év alkotásainak modern, korszerű interpretálásához képest, ahogy azt ő állítja. Azaz az utóbbi évek irodalomelméleti hozadékát felhasználó értelmezések többségükben a XIX. század végével kezdődően választanak anyagot applikációjukhoz.

Nem mondhatnám azt sem, hogy most először mondta volna ki irodalomtörténész, hogy Petőfi életműve nem értelmezhető pusztán a népiesség, „naiv realizmus”, lírai realizmus” művelődéstörténeti irányzataival. Gondoljunk például Horváth Károly vagy Sötér István munkáira – mindketten több írást szenteltek a Petőfi-életmű és az európai romantika közötti kapcsolatteremtésnek is. Más kérdés, hogy ezt a kapcsolatot inkább tematikailag, esztétikailag keresték, mint poétikailag, ámbar Horváth Károly írásai a jellemző romantikus műfajokról, elsősorban az elbeszélő költeményről ma sem látszanak eldobandóknak.

Úgy érzem, nem véletlen, hogy a kötet élére a *Petőfi-kultusz határtalanságáról* című fejezet került, ez az a jelenség, amely nagyon sokat ártott a kutatásnak, ugyanakkor használt a költő olvasottsági mutatójának. A szerző (mit is tehetne mást!) megbékél a kultusszal, ezzel a tudományos írásokba is beszivárgó jelenséggel. Azaz úgy fogadja el, hogy vizsgálat tárgyává teszi, és a maga helyére utasítja. A kultikus beállítódás legfőbb jellemzője Margócsy szerint, hogy a bemutatandó személynek mindig minden kérdésben igaza van. Ilyen apologetikus, mentegető típusú írás Pándi Pálnak a *Petőfi és a nacionalizmus* című kötete. Margócsy kimutatja, hogy azok a kategóriák, amelyekkel Petőfi életművéhez a korábbi kutatás közelíteni szokott (hazafiság, népiesség, forradalmiság stb.), eleve „értéket sugallóak”. Nemcsak a retorikus fordulatok beáramlásáról van szó a tanulmányokban, hanem a megközelítési módok kultikusságáról is, még az olyan vitathatatlanul nagy teljesítmények esetében is, mint Horváth János Petőfi-monográfiája.

Az, hogy mikor mi számít kultikusnak, szerzőnk szerint korszpecifikus. A részletes életrajzot mára már a kultusz részének tekintik, míg a múlt század közepén a művek magyarázatának szinte egyedüli forrása volt. Egy költő személyes tárgyainak összegyűjtésében és bemutatásában szintén egyedül kultikus mozzanatot lát a tanulmányíró, kár, hogy nem veszi észre, hogy ez a munka ugyanakkor más tudományok számára (iparművészet-történet, ízlés- és mentalitástörténet, muzeológia stb.) anyagfeltáró és értelmező tevékenység.

Vitathatatlan megállapítása a kultuszról szóló fejezetnek, hogy az első interpretációk során Petőfi kanonizációja a múlt század ötvenes éveiben úgy kezdődött meg, hogy nem volt még kiadva a teljes életmű.

A tanulmánykötet első és harmadik fejezete (*A Petőfi-kultusz határtalanságáról, Petőfi szerepdilemmái*) inkább a negatívumokból indító megközelítés eszközével él, azaz a korábbi szakirodalom bírálatából bontja ki a maga álláspontját, a többi fejezetre ez a módszer nem áll. A költői szerepek kutatása egyes szerzők életművében, illetőleg a művelődéstörténeti korszakokra jellemzően az utóbbi hat-hét évben vált népszerűvé. 1992-ben volt erről *Költő/író – szerep – mű* címmel egy tudományos tanácskozás a Petőfi Irodalmi Múzeumban. Ennek bevezető előadására-tanulmányára, Szegedy-Maszácz Mihály írására Margócsy is többször hivatkozik.

Cáfolhatatlan észrevétele szerzőnknek, hogy Petőfiről mindenki homogén egységbe foglalt portrét igyekezett írni. Azt sem vették figyelembe, hogy félbeszakadt életműről van szó. Ámbár itt feltehetjük a kérdést, mikor nem torzó egy életmű? Ha szerzője 80 évet élt? A Petőfi által létrehozott szövegcsoport nem hagy hiányérzetet az olvasóban. Esztétikai csúcspontnak az 1847-es esztendő költeményei tekinthetők.

Margócsy elutasítja a Horváth János által felállított szerepjátszás-elméletet, ez Horváthnál az őszinteséggel szemben mint póz nyer megfogalmazást. Véleményem szerint a szerepjátszás és a költői szerepek vizsgálata két különböző dolog. Horváth János arról a költészetpoétikai fogásról beszél, amelyben a lírai én egy figurába bújik. Erre sok példa van Aranyánál, Babitsnál és másoknál. A költői szerep azonban viszony a költészethez, ugyanakkor van egy szociológiai vetülete is, amely a költészet helyét fogalmazza meg a társadalomban. Legalábbis a recenzens nézete szerint. Margócsynál a szerep a szövegbe beépített megszólalási mód, vagyis annak figurává alakítása, milyen pozícióban, milyen pozícióból beszél a költő. Játékos megfogalmazásban a „stílus a szerep”. Tovább vitatva a kétségtelenül újszerű megfogalmazást: szerintem a szerep nem azonos a megszólalási móddal, hanem a megszólalási mód a szerep megnyilvánulása a szövegben. A szerző három jellegzetesen romantikus szerepet állapít meg Petőfinél: vallomások költő, természetes költő, a népet vezérlő profetikus költő. Jogosultnak tartja Szegedy-Maszácznak a klasszicista hagyományokon nyugvó erkölcsi tanító szerepét is költőnkkel kapcsolatban. Recenzens az említett konferencián elhangzott, majd megjelent tanulmányában a lázadó (betyár), az apostol, a politikus és a katona szerepet látja megvalósulni, poétikailag mindegyiket a saját beszédmódjában. Margócsy úgy gondolja, hogy ezek a szerepek váltakozva vagy olykor együttesen vannak jelen a művekben, ebből adódik a szaggatottság, a feszültség az életműben. A szerző nem Petőfi költészetének kifejlődését akarja megírni az életrajzi egyes eseményeivel interpretálva, hanem hermeneutikai értelmezést keres a szövegekre. Végső konklúziója ennek a fejezetnek, hogy Petőfi nem homogén, hanem vállaltan többféle költészetet művel, ez a gondolat kap majd részletes bizonyítást *A romantikus Petőfi* című fejezetben.

Az utóbb említett fejezet hozzádéli a nagyívű recepciótörténet a Petőfi realizmusa és/vagy romantikája témában. Itt két hallatlanul fontos, korábban érdemben nemigen említett, szélsőségesen romantikus állásfoglalásra hívja fel a figyelmet a korszakból: Sükei Károly cikkeire és Petrichevich Horváth Lázár Byron-életrajzára. Az első fontos kérdés, amelyet a szerző itt vizsgál, a nyelv. A Petőfinél a dolgok azok, amik (Martinkó András) közkeletű nézettel szemben rámutat arra, hogy Petőfi beszédformálása erősen szubjektív, a jelenségek megítélése nála pedig korántsem egyértelmű. Itt tér rá Petőfi romantikájának szerinte egyik legfontosabb jellemzőjére, a kettősségre, amely mind stilisztikailag, mind mitikusan, mind az erkölcsi világ tekin-

tetében fennáll. Erre az érzékelési-ismeretelméleti sajátosságra Szabó Dezső is rámutatott 1912-es írásában, tudniillik hogy Petőfi látása-hallása mindig a szélső pólusok iránt fogékony, nem lát és hall árnyalatokat. Ő ezt életkori sajátosságnak tulajdonította.

Most szeretném megjegyezni, hogy a Margócsy István által többször szívesen hivatkozott költemény, a *Nem ért engem a világ...* című, amelyet erre a romantikus ketősségre, a világ polarításokban való látására hoz példának, az én olvasatomban egyike Petőfi kevésbé sikerült (bár tudom, most nem az esztétikai minősítés áll a közép-pontban!), biedermeier világgépű alkotásainak. A lírai hős, aki mellesleg költő, a magánéleti boldogságba menekül, mert mint hazafinak csak szenvedés az osztály-része, a világ kettéhasadt, az én visszavonul saját kisvilágába, ez bizony a biedermeier élethelyzet. Ez az értelmezési probléma azért állhatott elő, mert bizony szerzőnkkel is előfordul, hogy homogenizál, csak éppen nyelvi-poétikai alapon.

Alighanem a Margócsy-könyv legértékesebb-legmaradandóbb gondolatai Petőfi vizionárius látásmódjával kapcsolatosak, amelyet a romantikus vers leglényegesebb jellemzőjének tart, mégpedig joggal. Ehhez társul az a kijelentés, hogy a romantikus költő számára a leglényegesebb dolog, ami vele történhet, az epifánia, az isteni lényeg megpillantása; ennek terepe nála (de alighanem mindenki másnál is!) a természet, a szerelem és a történelmi üdvpillanat. (Ez az, amit a korábbi szakirodalom természetvallásként, szerelemvallásként és szabadságvallásként emlegetett.) Nem előzmény nélküli (lásd Szegedy-Maszák tanulmányát a *Kiskunságról*), de a legbravúrosabb teljesítménye a szerzőnek, hogy Petőfi romantikus látásmódját tájleíró versein bizonyítja. Ennek lényegét a meghatározatlan beszédhelyzetben éri tetten, nem azt látjuk, amit a beszélő lát, hanem amit vizionál. Félénken pendítem csak meg, a vízió nem azért születik, mert Petőfi számára a táj nem létezik valójában, hanem azért, mert (mint *Az alföld* esetében is) a nagyvárosi életbe visszatérve, a kávéházi asztalnál teremti újra a jól ismert képet.

A kötet szerzője lapszerkesztői énjét-érdeklődését szabadon eresztve írja meg a *Petőfi és az irodalmi gépezet* című kísérletét. Az írás a költő személyiségének eleddig homályban maradt oldalát, az ügyes literary gentlemant jeleníti meg. Műfaja: irodalomszociológiai esettanulmány. Konklúziója: az, hogy valaki romantikus költő, nem zárja ki, hogy az irodalmi élet dolgaiban jól tájékozódó, azokat irányító-építő vállalkozó is legyen egyszersmind.

A könyv leginkább vitatott fejezete érzésem szerint *A szabad elvű Petőfi* lesz. Ez az a rész, amelyik Petőfi szabadságfogalmával, politikai nézeteivel foglalkozik. A 150 éves Petőfi-szakirodalomban ezen a terepen mentek végbe a leglátványosabb kisajátítási kísérletek. Ezeknek oka abban is kereshető, hogy Petőfi szabadságfogalma meglehetősen meghatározatlan. „*Szabadság*: az egyén számára (természeti adottság? az akarathoz szabadsága?, személyi és szerelmi választások korlátlanúsága?), a társadalom minden tagja számára (jogbiztonság?), a nép számára (jogegyenlőség), a nemzet számára (nemzetközi önrendelkezés és függetlenség?), az egész világ számára (szent világszabadság?!); *szabadság*: kitől vagy mitől (istentől?, társadalmi kötöttségektől?, általában a felsőbbbségtől s elnyomástól, más ország vagy idegen nemzet kormányzásától?) – a romantikus költő szinte soha nem tesz különbséget a sok- vagy többféle értelmezés között: a lánglelkű vízió osztatlanul, elemzési igény nélkül és

egyetemesen tartalmazza egyszerre az összes értelmezési lehetőséget” – idéztem Margócsytól.

Igazán nem Petőfi védelmében mondom, ezzel is szaporítván a kultikus megközelítéseket, de a XIX. századi liberalizmus gondolkodóira (tehát nem csak a költőkre!) is jellemző ez az absztrakt meghatározatlanság a szabadságfogalom tartalmát illetően.

Petőfi számára az élet természetes része volt a politizálás, személyiségének nem az egyedüli lényege, költészetének is csak egyik témája. Helyesen elemzi a szerző, hogy Eötvös József irányköltészetéhez viszonyítva a költő mennyire mentes az aszketizmustól, nem így hőse, Szilveszter *Az apostolban*. Érdekes, amit Margócsy Petőfi politikai verseiről mond, hogy azokban nem mint politikus politizál, „hanem csak polgárként, magánemberként, érintett individuumként beszél a politikával is kapcsolatos fontos kérdésekről”. Azt hiszem, ez a magatartás inkább csak 1848 nyaratól jellemző a költőre, amikor már kiszorult a gyakorlati politikából, talán akkor szűkségből erényt csinálva, ezt a formát látja egy költő számára egyetlen érvényes politikai beszédmódnak.

Végezetül *Az apostol* szőlőszem-parabolájának értelmezéséhez szeretnék egy gondolatot hozzátenni. Margócsy mint a romantikus liberalizmus (? – a kérdőjel az irodalomtörténeti és a politikatörténeti fogalom összekapcsolására vonatkozik) organikus történetfilozófiáját értékeli, amely a műben csődöt mond. Az organikus fejlődésről szóló történetfilozófia, az evolucionizmus a romantika előtti időkhöz kapcsolódik. A romantika történetfilozófiájára az átláthatatlan ismétlődések, a vicói körforgásmélet jellemző. (Ezt először Fekete Sándor említette a szakirodalomban.) A szőlőszem-parabolát minden értelmező kiemeli a mű kontextusából, és úgy veszi szemügyre. Pedig nagyon fontos a helye, hogy hol hangzik el. Szilveszter akkor találkozik vele, amikor a világtörténetet tanulmányozza, tehát még az előtörténetben, ami a hős fejlődéstörténete, annak egy tényezője az érlelődésről szóló elmélet. Petőfi a műben a revolúció időben valóságához kapcsolódó kételyeit is megszólaltatja általa.

E fejezet lezárása Petőfi hitvallásának idézése 1848-as forradalmi naplójából, amelynek esszenciája, hogy a republikánus költő fő jelszava a „tisza erkölcs”. A könyvben nem történik utalás rá, írjuk hát ide: Robespierre és Heine az, aki ezt ugyanígy gondolta. A hegy párti Robespierre-nek Incorruptible, azaz a Megvesztegethetetlen volt a ragadványneve. Heinével sok egyéb mellett az is összeköti Petőfit, hogy a szabadságért folytatott harcot a költészet elé helyezi (legalábbis 1848–49-ben), ez a nagy német esetében azonban alighanem csak átvitt értelemben értendő. „Nem tudom, megérdemlem-e hogy koporsómat valaha borostyánnal koszorúzzák. A költés, bármint szeretem, nekem csak szent játékszer volt, vagy szentelt eszköz mennyei célokra. Sohasem tartottam fontosnak a költői dicsőséget, azt, hogy dalaimat dicsérik-e vagy rosszalják. De kardot mindenestre tegyetek a koporsómra, mert lelkes harcos voltam az emberiség szabadtó háborújában.” (Idézi Fekete Sándor, *Petőfi evangéliuma*, Bp., 1989, 270–271.).

Mínthogy a tanulmánykötet az ELTE Magyar Intézete által szervezett sorozatban jelent meg (sorozatszerkesztő: Kenyeres Zoltán), amely egyebek mellett azt a célt is szolgálja, hogy az új kutatási eredményeken túl az egyetemi hallgatók számára életrajzi-filológiai tudást is adjon a vizsgált életműről, a könyv végéhez életrajzot és szakirodalmi ajánlást csatol a szerző. Az életrajzi kronológiából hiányolom a

következő adatokat: 1841 május–júniusában Dunavescén tartózkodik a szüleinél, 1843 júliusában Gödöllőre utazik regényfordításait befejezni, 1844 tavaszán ismét Dunavescén tartózkodik, Nagy Zsuzsikához költeményeket ír, 1844 őszétől 1846 tavaszáig szülei Szalkszentmártonban laknak, többször meglátogatja őket, számos műve: a *Felhők* ciklus, a *Tigris és hiéna*, *A hóhér kötele* itt születik, 1848. július végén az Egyenlőségi Társulat tagja lesz, 1848 februárjában a vízaknai csata mellett a szászsebesi és a szászvárosi harcokban is részt vesz.
(Bp., Korona Kiadó, 1999.)

RATZKY RITA

Új válogatás Arany László életművéből *A délibábok hőse és egyéb művek* Szerkesztette: Tóth Ferenc

Arany László válogatott művei Németh G. Béla tartalmas bevezetésével negyven éve (1960) jelentek meg; nagyon is időszerű volt tehát e kötet. Tóth Ferenc szövegkritikai módszerrel végezte munkáját, ezért ez az edíció fokozottan ajánlható az irodalomtörténet-írás jelenlegi és jövőbeli művelőinek, hiszen effajta vállalkozást nem ismerünk eddig. Gyulai Pál ugyan sokat fáradozott barátja írásainak közzétételéért, ám két sajtó alá rendezése nem mentes a pontatlanságoktól, „hosszabb részek is kimaradtak” az egyes textusokból (209.). A szelekció bősége is lehetett volna – különösen a bírálatok kimaradását fájjaljuk –, de a hiányok nyilván külső tényezők rovására írhatók, miként a Kossuth Egyetemi Kiadó egyéb hasonló jellegű kiadványainál is. Mindenesetre nem ártott volna megindokolni az értekező próza itteni arányait, esetleg egyes darabjainak kimaradását.

A főszövegek kiválasztásával minden esetben egyetérthetünk. Tanácsos volt viszont az első megjelenéshez, még *A hunok harca* esetében is, noha az 1899-i posztumusz változatban föltételezhetjük a szerző néhány rövidítését, lényeges stilisztikai beavatkozását is. Akadhat filológus, aki hasonló esetben az ultima manus elvének alkalmazása mellett dönt. Csakhogy ezúttal mégsem lehetett e szabályt követni. Hiszen az 1874-es variánshoz képest 1899-ben „egyötödével [? N. M.] csökkent a terjedelem, a 333 sorból 278 lett”. (224.) Ezért, bármennyire használt is esztétikailag az átalakítás, jogos az 1899-es edíciónak csupán a *jegyzetekben* történő közreadása.

A jegyzetelés lelkiismeretességét vizsgálva figyelmet érdemel, hogy *A délibábok hőse* meg *A hunok harca* tekintetében a szerkesztő kiter a folyóiratokban lappangó részlet-publikálásokra (1873, illetve 1874), amelyek a teljes megjelenést megelőzték. Lényeges ez az olvasói fogadtatás, az akkori szűk olvasótábor kiszélesítése szempontjából is. A tulajdonnevekhez fűzött kommentárok pontosságával általában meg lehetünk elégedve; fogas kérdés, hogy az Arany László említette Blanqui csakugyan a liberális Adolph-e vagy esetleg a forradalmár Louis August (56.), s hol folyt a „Netád vize”, amelynek partján a hunok meg a gótok végzetes csatája tombolt? (80.) (Vajh nem sajtóhibával van-e dolgunk, és a Netád Neckar volt még a szerző kéziratában?) Mindezek azonban másokkal együtt is jelentéktelen apróságok. Valódi hiba

azonban a magyarázatok túltengése közismert személyek, dolgok, idegen vagy ritkább magyar szavak vonatkozásában. A recenzius tudja, hogy ez a sorozat egyik alapvonása, mégsem békülhet meg vele. Némi túlzással: helypazarláshoz, a kislexikonok használatáról leszoktatáshoz vezet az, hogy Tóth Ferenc összefoglalja: ki volt Heine, Byron, Petrarca, Dante, Haydn, Mozart, Richard Wagner, tudósít a Spree folyó útirányáról, beszámol Ámorról, a nimfákról, Zeuszról s az ókori mitológia többi agyonemlegetett alakjáról. (Az effajta kiadások elvégre nem a közepes vagy elégséges osztályzattal érettségizetteknek készültek.)

A kísérő tanulmány (209–227.) színvonalas, legtöbb lapján találhatunk eredeti és találó megállapítást. De *A délibábok hőse* elemzése nem eléggé összefogott, célratoró, *A hunok harca* kapcsán (226.) nehezen érthető bekezdéseket lelhetünk a nemzeti mítoszról (például a „levegő–föld–víz metafora” mint műértelmező segédeszköz). Másfelől – s ezt tartom fontosabbnak – a sajtó alá rendező meggyőzően mutat rá Németh G. Béla 1960-as (tegyük hozzá: az Akadémiai szintézis IV. kötetében még elítélőbbre formált 1965-ös) értékelésének téves voltára. A tudós szerző ezúttal valóban „művön kívüli megfontolásokra épített” (223.). „Összekapcsolta azzal az életrajzi ténnyel” *A hunok harcát*, hogy a költő „– másfél-két évtized múlva – parlamenti képviselőként elítélte a nemzetiségi törekvéseket. [...] Így válhatott a további cikkekben is visszatérő evidenciává a mű reakciós, nemzetiségellenes célzatának ténye.”

Bár Arany László az 1870-es években is a magyar hegemonia, a központosított államiság híve volt, azért a költemény még nem vezethető le „a nemesi nacionalizmus csapdájába esett” (vö. Akadémiai szintézis, IV, 463.) magatartásból. A mű legfőbb mondanivalója a pángermán törekvések elítélése, a hazai iparosodás, ezen túlmenően a korszerű nemzeti magatartás kemény hangú hirdetése.

Az utóbbi jegyében gúnyolja a szerző a „privát istent” (magyarok istenét), cáfolja a Csaba-mondába vetett hitet. Ezért jogos S. Varga Pál megállapítása, hogy a poéma „a nemzeti mítosz, az illúzió elutasításának nagy verse [...]” (Vö. *A gondviselőshittől a vitalizmusig*, 1994, 117.)

„...a befogadástörténet első szakaszában általában *A hunok harcát* tartották az írói teljesítmény csúcsának” – jegyzi meg Tóth Ferenc utószava (223.). A hajdani véleményben nem osztozhat mai irodalomtörténet-írásunk. Ám az 1945 utáni évtizedek eljárását sem helyeselheti, amely az értékrendet nemcsak megfordította, hanem az 1874-es munkát határozottan lebecsülte, nemigen látott egyebet benne, mint a pálya hanyatlásának markáns bizonyítékát.

Végül elmondhatjuk, hogy említést érdemelt volna Somogyi Sándor 1956-ban megjelent kismonográfiája. A könyv joggal szorult háttérbe Németh G. Béla nagy hatású tanulmánya vagy Gyulai tömör jellemzése (1899) mögött; de például feltüntetni ama kisebb-nagyobb írások adatait, amelyek kimaradtak az 1900–1901-es gyűjteményes kiadásból.

(Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 267 l.)

NAGY MIKLÓS

Iter Germanicum

Deutschland und die Reformierte Kirche in Ungarn im 16–17. Jahrhundert (hrsg. von András Szabó)

Az irodalomtörténeti kutatások a több szempontú megközelítések ellenére is akkor értékelhetők igazán, ha azokat nemzetközi horizontú vizsgálódások támasztják alá. Különösen igaz ez, ha a felvilágosodás előtti nemzeti irodalmakra gondolunk. Nem egységes a kutatások terminológiai szakszókincse, nem azonosak a vizsgálati szempontok sem. Tulajdoníthatóan annak, hogy az egyes területeken nagyságrendi különbségek vannak az „irodalmi eszmélődések” között. Öröndetes, hogy nagy, európai szintű irodalmi, eszmétörténeti folyamatok mentén már megindultak a kezdeményezések a szorosabb, összehangoltabb vizsgálatok irányában. Évek óta dolgozik együtt több nemzetközi kutatócsoport a reneszánsz kora, irodalmi megjelenése egységesebb szempontjainak kialakításáért. Így láttak napvilágot a *Histoire comparée des littératures de langue européenne* és a *Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung* sorozat kötetei, melynek munkálataiban Klaniczay Tibor is részt vett, illetve az *Iter Italicum* kötet Paul Oskar Kristeller szerkesztésében.

A fenti színvonalas munkák ellenére a magyar kutatások nem kerültek az érdeklődés középpontjába. A külföldi szakmunkák csak jelzésszinten tudnak valamit a magyar irodalomról, éppen csak érintőlegesen: például Martin Opitz kapcsán ismerik Szenci nevét Németországban is, holott neves tudósunk életéből majd 30 évet német egyetemeken tanított. Az Elbán túli irodalomtól való lemaradás mellett nincs összehangolva velük irodalomértésünk sem. A reformáció és a konfesszionalizáció (Kemper: *Deutsche Lyrik*) korának még hiányzó irodalomtörténetéhez tisztázni kellene alapvető fogalmakat, korszakhatárokat. Elsősorban olyan kötetekre van szükség, mint a most bemutatandó, Szabó András szerkesztésében megjelent *Iter Germanicum*.

Az előszóban a kötet összeállítója kifejti a cím értelmét. Érthető módon az *Iter Italicum* megjelenése sugallta az ötletet a hiánypótló kötet elkészítésére: a magyar tudós- és prédikatori nemzedékek útját hivatott kontúrjaiban érzékeltetni, azt, amiről a német szakirodalom alig, az angolszász pedig szinte semmit sem tud. A könyv célja egy kapcsolatközpontú mű közkézre bocsátása, mely a hazai reformációról eddig külföldön kialakult képet kívánja nemcsak árnyalni, hanem tágítani is. A neves szerzőgárda tagjai különböző magyar kutatóműhelyek képviselői, egyetemi katedrán tanítóktól az OSZK és MTA tudományos munkatársáig, egyház- és irodalomtörténészek egyaránt. Már publikált, de külföldiek számára nehezen hozzáférhető művek időszerű fordításai találhatók meg a kötetben. Széles horizontú a témaválasztás, bár a megjelölt két főtéma, a peregrináció-kutatás régiós viszonylatban és Szenci Molnár Albert életművének elemzése szinte elvész az egyéb témák közt, mind a terjedelem, mind az elrendezés szempontjait tekintve. Egy-két tanulmány egymaga nagyobb teret foglal el, mint a két Szenci-elemzés együtt. A kötet tematikus csoportosítást nem tartalmaz, mégis így célszerű bemutatni.

A bevezető két tanulmány Magyarországot a XVI. század kulturális közegében helyezi el, szemléletesen láttatja, milyen szerves egységet jelentett a kora újkori Közép-Európa. Mindkét tanulmány része a szerzők már magyarul megjelent kötetének. Péter Katalin írása jelzi, milyen mértékben volt jelen a magyar reformatori nemze-

dékben Magyarország kulturális felvirágoztatásának igénye. Luther és Kálvin munkája nyomán a bibliaolvasás és a kátétanítás együtt nagy szerepet játszott a vallásos öntudat formálásában, az utóbbi jelentős túlsúlyával. A tanulmány a lelki szabadság határait kutatja a német egyházi szervezet kialakításában, a kátékban megmutatkozó konszenzuseresés alapján. A párhuzamos magyar fejlődés útját a magyar erasmisták tevékenysége fémjelzi, különös tekintettel Sylvester Jánosra. Szerzőnk megállapította, hogy habár a magyar nyelvű biblia alig jutott el a néphez, a reformátori szellem más téren sokkal jelentősebben megmutatkozó kulturális hatása (populáris irodalom, természettudományi, történelmi, földrajzi ismeretek, klasszikusok átdolgozása) felbecsülhetetlen.

Imre Mihálynak a kötetben közölt tanulmánya a Csokonai Könyvtár sorozatában megjelent könyvének 10 válogatott fejezetét tartalmazza, s a Querela-toposz hazánkat érintő kérdéseit tárgyalja. A kiváló munka beillesztése igazán telitalálat, az előző művel több szempontból is kiegészítik egymást. Míg az előbbi a bibliaolvasás programját és annak a populáris kultúrára tett hatását vizsgálta, addig ez egy kulturális toposz retorikai hagyományát kutatta. Az előbbi a magyar reformátori nemzedék német példához való kötődését, az utóbbi latin nyelvű magyarországi humanisták Magyarországról alkotott képét tekintette tárgyának. A „termékeny Pannónia” képzet mellett élénken élt a külföld által is több ízben felrótt elmaradottság leküzdésének tudata. Elég csak a XVII. századi groningeni prédikátor, Laetus Compendiumára gondolni, melyben Magyarországnak nem jutott hely, mivel a külföld számára magyar egyháztörténet nem készült. Jó száz évvel később a göttingeni egyetem kutatói nem találták a magyar nyelv helyét a világban (August Ludwig Schlöser). Ezt a peremterületeknek járó téves megítélést segíthet eloszlatni a régi-új „magyar nép-kép”, hidat teremthet újra két világ között, felmutatva a százados kontinuitással rendelkező, csak figyelembe nem vett szellemi kontaktust Nyugat- és Közép-Európa között.

A peregrinációval három tanulmány is foglalkozik a kötetben. A magyarországi viszonylatban legjelentősebb oktatási központok kulturális szerepét méltatták a szerzők Wittenberg, Heidelberg, illetve Frankfurt an der Oder universitásainak korabeli életét vizsgálva. A coetus szervezeti és hitéleti tevékenységén túl a szerzők görcső alá vették a magyar diákok írásbeli hagyatékait, a matrikulációs jegyzéktől az „album amicorum”-okig. Olyan fontos kérdések kerültek itt napirendre, amelyek a német és a magyar szaktudomány közti távolságot hivatottak csökkenteni. Szabó András tanulmánya tudatosítja az olvasóban, hogy Melanchthon nemcsak Németország, de Magyarország tanítómestere is volt. Heltai János a heidelbergi késő reneszánsz kulturális kapcsolatokat vizsgálva megállapította, hogy az itt tanuló prédikátori nemzedék olyan szervezeti és liturgiai alapokat teremtett magyar földön, melyek egészen a XX. századig érvényben maradtak. A jelentős átmenő forgalmat bonyolító Frankfurt an der Oder szerepe Heidelberg feldúlása után nőtt meg. Ráday Pál és Comenius unokája, a berlini udvari prédikátor, Daniel Ernst Jablonski barátságának méltatása már előremutat a könyv másik fontos részére, amely személyek viszonyában mutatja be a peregrinációs kapcsolatokat.

Egy arisztokrata (báró Wesselényi István), egy orvos (Balsaráti Vitus János) és egy ünnepelt költő (Thúri György) útjainak, kapcsolatainak révén válik érzékelhetővé igazán, mennyire szervesen kötődött a magyar értelmiség az európai szellemi irányzatokhoz, kultúrközpontokhoz. Minthogy ezek a diákok világi tanulmányokat foly-

tattak, egyéb német egyetemeket is látogattak (Bécs, Berlin, Halle). Ízelítőt kapunk itt egy nemes úrfi napi órarendjéről a naplója révén, a pápai udvar nemzetközi híré elfeledett magyar orvosáról, valamint a Keckermann és Pareus professzorok által különösen kedvelt „poeta laureatus” sorsáról. Török kori, szomorú történet a híres orvosdoktoré: a Balsaráti nevet attól a családtól kapta, amely a török horda által felprédált falu romjai közül magához vette az árva csecsemőt. Geleji Katona István későbbi református püspököt az édesanyja váltotta ki egy portya során janicsárnak összerabolt gyermekek táborából. Nem volt ritka eset ez a XVI–XVIII. században, a gyermekkor hányattatásai után hihetetlen karrier és erkölcsi kiállás azonban példaeértékű. Egy másik vizsgálatnak tanulságos volt felvillantani a magyar sors két útját: 1601-ben a fényes sikereket elért Thúri Györgyöt patrónusa hazarendelte, és a hazatérést javallotta barátjának, Szenci Molnár Albertnek is. Thúriról többet szinte nem is tudunk: elsüllyedt a magyar világban, miközben Szenci kitartóan dolgozott, köszönhetően kivételes tehetségén és adottságain túl nem kis mértékben állandó támogatóinak.

A tanulmánykötet „non plus ultrá”-ja feltétlenül Szenci Molnár életművének bemutatása. Az egyik írás Sziléziában végzett munkáját vizsgálja (Szabó András), a másik pedig személyes kapcsolataiból egy szeletet: Piscatorhoz fűződő viszonyát vette górcső alá (P. Vásárhelyi Judit). Az előbbi mű szerzője neves tudósunk naplójának kéthavi bejegyzéseit elemezve jutott többek között arra a következtetésre, hogy Martin Opitzcal életútjuk már 1615-ben keresztezte egymást (bár egymás számára még ismeretlenül): a beutheni iskolába pályázott tanári állásra a magyar költő, ahol ekkor volt diák a német költészet megújítója. A két költői életmű után a két bibliafordító, Szenci és Piscator munkájáról, fordítói, filológiai tevékenységük irodalomtörténeti részleteiről, az edíciók hatástörténetéről kapunk képet. A gyümölcsöző tanár–diák kapcsolat eredménye az a filológiai apparátus, mellyel anyanyelvén mindkét tudós évszázadokig használatos Biblia-fordítást adott nemzete kezébe. A fenti összefoglaló jellegű tanulmányok mellett érdemes lett volna több teret szentelni Szenci Molnár Albert és munkái magyarországi hatástörténetének.

Régóta létező hiányt pótol a tanulmánykötet. Sok szempontból értékeli a kora újkori magyar–német tudományos, kulturális kapcsolatokat, jelezve mindig a közös pontok akkori nemzetközi és hazai jelentőségét. A kötet redakcióját tekintve fontos, hogy van német nyelvű szakirodalom-jegyzék a könyv végén. Nagyon hasznos, hogy Font Zsuzsanna elemzésének téziseit műve végén összefoglalta. Hiányossága ugyanakkor a kötetnek, hogy – feltehetőleg idő híján – nem készült hozzá név- és tárgymutató. Látva az *Iter Germanicum* kiváló kezdeményezését, megfogalmazódik az olvasóban az igény: jó volna egy *Iter Belgicum* című kötet is. A németalföldi kapcsolatok feltérképezése állandóan jelen lévő törekvés, a szakirodalomban egy-két nagyobb elemzés is megjelent már az összeállításra még váró kötetből (Bán Imre: *Apáczai*; Jakó Zsigmond: *Erdélyi féniks*; Tonk Sándor: *Erdélyiek egyetemjárása*). Ez a kiadás jelenleg néhány éves tervet igényel, hiszen sok neves prédikátor életművének az értékelése, esztétörténeti elhelyezése sem történt még meg (Czeglédi István, id. Köleséri Sámuel, Martonfalvi Tóth György)

A kötet fő célkitűzése igen időszerű: az európai kutatást érdekeltté tenni a magyar eredmények iránt. A nagyszabású német retorikatörténeti lexikon esete mutatja az európai tudományosságban elfoglalt helyünket: a *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*

a magyar retorikai hagyományt címszóként sem vette fel. Bízunk benne, hogy a korra újkori tudományos kutatási útvonal Magyarországról Németország felé most a XX. század végén talán járható lesz fordítva is. Mert észre kellene vetetni külfölddel is a magyar kultúrát, különben mindig csak igyekezni fogunk Európába, ahol már rég ott vagyunk...

(Bp., Verlag Calvin, 1999, 243 l.)

CSORBA DÁVID

A Baka-líra „benső világteré”-ről

Fried István: *Árnyak közt mulandó árny*

Baka István költészetének fogadtatástörténetére is jellemző az a kettősség, amely a hetvenes–nyolcvanas évek irodalomértését jelentősen torzította, s amely némi egyszerűsítéssel ideológiai, még rosszabb esetben – és sajnos napjainkban is – politikai érdekek mentén osztja ketté irodalmunkat. Ez a kettősség a Baka-recepcióban eleinte abban nyilvánult meg, hogy egyes kritikusok a költő aktuális kötetének ürügyén fogalmazták meg saját ideológiai álláspontjukat – többnyire a posztmodernnel szemben, Baka Istvánt – kevésbé rossz esetben a verseket – játszva ki döntő aduként a nemegyszer fantomok ellen vívott kártyacsatában. S mivel a kilencvenes években olykor – s inkább taktikai okokból, mint meggyőződésből – a másik oldal is Bakával tromfolt (igaz, mindig csak az életmű egy-egy szeletét – többnyire a Pehotnij-verseket – emelve ki), a költő kiterítette lapjait, s több interjúban is érvénytelennek nyilvánította az olyan játékszabályokat, amelyek szerint csak két szín – a népi vagy az urbánus – lehet adu, s a maga részéről egyik színnel sem vállalta a játszmát.

Míg az ideológiai harc kritikának álcázott megnyilvánulásai pályakezdekéskor jócskán ártottak Baka Istvánnak, elszigetelve őt és művét az elismertséget hozó kanonizációs folyamatoktól és ezáltal a szélesebb olvasóközönségtől, már ekkor jelentek meg olyan kritikák, amelyek tisztán szakmai érdekelődéstől, olvasói rokonszenvtől vezérelve kísérték figyelemmel költészetének alakulását. Ez különösen fontos, ha figyelembe vesszük, hogy a *Farkasok órája* (1992) után a Bakát mindinkább elismerő posztmodern folyóiratok és kritikusok kanonizációs és értelmező gesztusai szerint költőnk mintha a semmiből bújt volna elő a kilencvenes évek első évtizedeiben. Pedig a Baka költészetének első tizenöt évét is (az 1975-ös pályakezdekéstől az *Égtájak célkeresztjén* válogatott verseiig) figyelemmel kísérő kritikusok és irodalomtörténészek: G. Kiss Valéria, Olasz Sándor, Grezsa Ferenc, Görömbei András, Füzi László vagy Szigeti Lajos Sándor írásaiból nyilvánvaló, hogy Baka költészetében nem váratlan és ugrásszerű minőségi változást, hanem egy, már az indulásakor jelentősnek minősített költői pálya logikus, sokak által várt kiteljesedését hozták a kilencvenes évek.

A költői pálya utolsó két évében, 1994-től csatlakozott Fried István a Baka-recepcióhoz az Év Könyve-díjas (1994) *Sztyepan Pehotnij testamentumáról* írott tanulmányával. S a következő években sorra jelentette meg a költő egy-egy verscsoportját, ciklusát vagy szerepversét értelmező tanulmányait – értelemszerűen Baka kései verseiről: utolsó, még a költő életében megjelent két kötetéről és a már csak folyóiratban – illet-

ve a *Tájkép fohással* (1996) című posztumusz kötetben – közölt versekről. Korábban csak egy, az 1987-es, először az *Égtájakban* megjelent versről, a *Caspar Hauserről* írott tanulmányban tekintett vissza.

Fried István e nagy lélegzetű, sokszálú, igényes és gazdag tanulmányai nemcsak kijelöltek egy lehetséges – és termékeny – értelmezési irányt Baka kései verseit illetően, hanem el is némitották valamelyest az ideologikus olvasatokat azáltal, hogy Fried István tüntetően a művekre koncentrált, s a hangsúlyokat nem torzította semmiféle irányzatos preconcepció jegyében.

E tanulmányok *Árnyak közt mulandó árny* címmel jelentek meg a Tiszatáj Könyvek-sorozatban egybegyűjtve, megkönnyítve a kutatók dolgát is, ám ami fontosabb: szélesebb olvasóréteghez is eljutva. Hogy ez az első valóban színvonalas könyv, amely Baka István költészetéről szól, nem csupán szimbolikus jelentőségű: vitathatatlanok Fried István érdemei Baka lírájának „nagykorúsításában”, a recepciós folyamat felfrissítésében; e tanulmányok ismerete nélkül mostantól aligha lehet Bakáról érvényes véleményt megfogalmazni.

Épp ezért sajnálatos, hogy a könyv csak részleges érvényű: nem foglalkozik Baka első négy verseskötetével, így nem adhat képet a pálya alakulástörténetéről. Az egyes tanulmányok pillanatfelvételek, s olyan fotósorozattá állnak össze, amelynek mintha hiányozna az eleje. A kötetvégi összegzés néhány mondatban megpróbál ugyan kapcsolatot teremteni a pálya első és részletesen bemutatott második fele között, ám ez inkább csak a hiányérzetet növeli: az összegzés a szerepfelfogás változásairól tudósít röviden, tételeszerűen, mellőzve az érvelő kifejtést. Fried István így óhatatlanul – minden bizonnyal tudatosan, ízlésével egybehangzóan – leértékeli a *Sztyepan Pehotnij testamentuma* előtti pályaszakaszt, egyként minősítve kevésbé korszerűeknek Baka Vörösmarty- és Liszt Ferenc-verseit. S mivel tanulmányaiban teljességgel figyelmen kívül hagyja a Baka-recepciót, az összegzés sebtiben fölvezolt tételei már nem is annyira cáfolatra, mint inkább támogató érvekre szorulnak. (A Vörösmarty- és Liszt-versekről szólván például Görömbei András, Vörös István vagy Szilágyi Márton véleményét lett volna érdekes számításba venni.)

Az írások eredeti megjelenésekor kevésbé volt feltűnő a Baka-recepció teljes kizárása az olvasatból. Az 1999-es tanulmánykötetben azonban olykor bántóan jelentkezik ez a hiány: nem csupán egyes megállapítások előzményeinek hivatkozása maradt el (például a *Mefisztó-keringő* és Bulgakov *A Mester és Margaritájának* kapcsolatára [48.] már Görömbei András is utalt jóval korábban, 1986-ban, s Baka évszak-verseinek kifordított motívikájáról [157.] Szigeti Lajos Sándor írt részletesen már 1982-ben), de a szemlélet árnyalása, az értelmezés dialogizálása s a tárgyszerűbb, pontosabb összefoglalás érdekében is hasznos lett volna a fogadtatástörténet vizsgálata. Persze nem szép olyasmit kérni számon, amit az író nem tűzött ki célul. Fried István tudatosan vállalta problémafelvetésének szűkítését, a Baka-életmű „kettémetszését”, a valóban egyenetlen, bár jó néhány kiváló teljesítményt is felmutató recepció figyelmen kívül hagyását. *Minden változtatás nélkül* gyűjtötte kötetbe Baka-tanulmányait, egy szintén korábbi, a kilencvenes évtized lírájáról szóló tanulmányt illesztve eléjük, és egy, valószínűleg a könyvhöz írt összefoglalással zárva le az olvasatot.

Azt a feladatot azonban hiánytalanul teljesítik az írások, amelynek az elvégzésére vállalkoznak: Baka kései verseinek komparatistikai-intertextuális vizsgálatát. Fried István végtelen párbeszédként, sőt sokszereplős beszélgetésként értelmezi az irodal-

mat, s Baka verseiben is azokat a szálakat fejt fel, amelyek összekötik a költőt a magyar és a világirodalom legkülönbözőbb szövegeivel. S messzebbre is tekint: nem téveszti szem elől, hogy Baka költészetében majdnem az irodalommal egyenértékű szerepet kap a zene és a festészet, úgyszólván a világkultúra egésze. Elemzői módszerét is Baka „benső világterének” struktúrájához igazítja: többnyire széles művelődéstörténeti vázlattal, összefoglalóval nyit, s ebbe a térbe kapcsolja be Baka művét vagy műveit. A *Caspar Hauser* kapcsán Handke, Novalis, Verlaine, Trakl, Juhász Gyula műveit veszi számba, gondosan elkülönítve a Baka-vers által nem tematizált műveket azoktól, amelyek szemléleti alapjául szolgálhattak, illetve azoktól, amelyeket Baka átértelmezve, újraírva idéz fel. Nem feledkezik el az autotextuális összefüggésekről sem, így kerül látóterébe Baka *Sovány vizekből* és *Átutazóként* című verse. A *Háry János búcsúpoharát* is rögtön tágabb összefüggésekbe ágyazva, Immermann *Münchhausen* című regényére utalva értelmezi, később vonva be az elemzésbe a kézenfekvőbb előszöveget: Garay János *Az obsitosát* és Kodály Zoltán zeneművét. A Garay- és a Baka-mű összevetésekor meggyőző érveléssel bizonyítja, hogy bár Baka „részben Garay János szókinséből építkezik” (67.), a népies nyelvi rétegek „az új szövegösszefüggésben vesztenek eredendő »népiességükből« [...]”, már nem a kedélyes, múlt századi tónus jelzései, viszont nyernek azáltal, hogy erre az »eredendő népiesség«-re mintegy hártaként borul rá a személyes lét rettegését megszólaltató előadás”.

Van Gogh szalmaszéke cím alatt a *Sztyepan Pehotnij testamentumáról* olvashatunk tanulmányt: Fried István nem esik abba a hibába, mint a kötet kritikusaik többsége, akik szinte csak a címadó ciklust vizsgálták, a kötet első felét néhány mondattal kapcsolva a „főszöveg”-ként értett Pehotnij-versekhez, esetleg el is marasztalva a költőt a „nem egységes” könyvért. Fried értelmezésében a költő „kilép a jól ismert, hazaként elfogadott meghatározottságokból [...] – és e hazai/anyanyelvi-kulturális hagyományok világszerűségét, világbavettségét és anyagbazuhantságát szemrevételezve, a világkultúrának nem periódusait, hanem világkorszakait, aionjait bejárva, útja közben sem felejt, szüntelen emlékezetébe idézi Liszt Ferenc (és talán Wagner) atonalitás felé mutató végtelen dallamainak összecsengését, Liszt késő romantikájának, Chopin száműzött mélabújának újrajelentkezését Rachmaninovnál, a Goethét továbbgondoló lisztferenci-szekszárdi Mephisto Woland művészi álneven megessett moszkvai időzését.” (84.) Ez a mondat jól szemlélteti Fried szemléletének összetettségét, intertextuális párhuzamainak bravúros gazdagságát (s azt is, hogy e jellemzők bizony nemegyszer ilyen túlterhelt, barokkosan indázó mondatokat szülnék). Fried a szerepek sokaságában is észreveszi, hogy a személyiség „egyetlenségének dokumentuma” is a kötet: „az állandóban a változót, a változóban az állandót” (108.), az örök emberit mutatja föl. (Kár, hogy bent maradt egy tévedés a tanulmányban, az *In modo d’una marcia* ugyanis nem daktikus, mint ezt [96.] hangsúlyozza Fried, hanem anapestikus ritmusú.)

A kötet egyik legátfogóbb, legteljesebb tanulmánya a *November angyalához* című kötetet értelmezi. A szövegközi és mítoszkritikai elemzések újabb szemponttal, a Baka verseiben ez idő tájt mind hangsúlyosabbá váló szómágia poétikai vizsgálatával, nyelvi játék, anagramma és névvarázs szerepének részletes tárgyalásával egészülnek ki. Lenyűgöző, ahogy Baka mind gyakoribb szótöréseit (például: „ho- / rizontnyi”)

egészen Arany Jánosig vezeti vissza, az elemzés során a poétikai eljárás aktuális funkcióját is meggyőzően értelmezve.

Az utolsó versekről írott két tanulmány közül az első ismét egyetlen versről, a *Sellő-szonett*ről szól – persze megint számtalan szövegelőzményt, az antikvitás, a folklór, több évszázad és nemzet irodalmának hagyományát kapcsolva Baka verséhez, amellyel újra foglalkozik az összegzés előtti utolsó tanulmányban, Baka számadás-verseit Rilke, Kosztolányi, Babits és mások ars poétikus verseivel összevetve. Itt még néhány korábbi versre is utal a *Farkasok órája* kötetből, ezúttal főként Baka korábbi szövegeihez kapcsolva az utolsó verseket, hogy azok szemléleti újdonságát, módosult poétikáját még inkább kiemelhesse. Baka István költészetének egyik legjellemzőbb tulajdonságát hangsúlyozva zárja e tanulmányt: „Úgy önéletrajzi ez a líra, hogy benső világtere világmodell, a töredezettség beismerésével, de a formátlan-ság, a szétesés kísértésének legyőzésével. Az elveszettség, a veszendőség tudata sem kényszeríthette a költőt, hogy ne szerkezetben, megszerkesztettségben, rendben gondolkodjék.” (184.)

Fried István nagy érdeme, hogy e versek megszerkesztett rendjéből a rejtett vagy csak jelzett idézetek, hagyományszálak szövedékét felfejtve igazi kalandra hívta az olvasót: tisztán irodalmi, szellemi kalandra, látszólag különösebb tét nélkül, valójában Baka önmegértésének fázisait megvilágítva az olvasót is hozzásegítve saját maga jobb megértéséhez. A könyv töredékessége, pillanatnyisága, kisebb hibái – egyszóval minden kifogás elhomályosul amellet a vitathatatlan tény mellett, hogy végre szuverén, egyéni irodalmi nézőpontú, az értelmezőnek a mű iránti alázatáról és szeretetéről tanúskodó könyv született Baka István lírájáról.

(*Tiszatáj Könyvek*, 1999.)

NAGY GÁBOR

Számnunk szerzői

BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Veszprém
BITSKEY ISTVÁN egyetemi tanár, Debrecen
BORBÉLY SZILÁRD egyetemi docens, Debrecen
CSORBA DÁVID doktorandusz, Debrecen
FÖLDES GYÖRGYI doktorandusz, Budapest
FRIED ILONA főiskolai tanár, Budapest
GÖNDÖR ANDRÁS egyetemi tanár, Budapest
GYÖRKE ILDIKÓ egyetemi docens, Budapest
MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ egyetemi adjunktus, Sopron
NAGY GÁBOR szerkesztő, Budapest
NAGY MIKLÓS ny. egyetemi tanár, Budapest
NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest
RATZKY RITA egyetemi docens, Budapest
RESTÁS ATTILA középiskolai tanár, Ózd
SZENTESI ZSOLT főiskolai tanár, Eger
D. TÓTH JUDIT egyetemi adjunktus, Debrecen
VALLASEK JÚLIA doktorandusz, Debrecen

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga
Tördelte: Győrei László
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságon
(LHI, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a budapesti Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)